Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/revueetgazettemu4552pari

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, DE SAINT FÉLIX, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), FROMENTAL HALÉVY, JULES JANIN, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, F. STŒPEL, etc.

2e ANNÉE. N° 45.

PRIX DE L'ABONNEM.

	PARIS.		DÉPART.		ÉTRANG	
	fr.		Fr.	c.	Fr.	c.
3 m.	8		8	75	9	50
6 m.	15		16	50	18	»
1 an.	30		33	»	36	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 8 NOVEMBRE 1835.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, recevront le premier de chaque mois *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

ANGLETERRE.

(Correspondance particulière.)

LE SIÉGE DE LA ROCHELLE,

Opéra, musique de M. Balfe, représenté au théâtre Drury-Lane, le 28 octobre 1835.

Notre nouveauté musicale la plus importante, et, en effet, elle est forte importante pour nous, est un opéra indigène *dans toutes les règles*, comme dit un de nos journaux. Vous ne savez que trop comment on fait les opéras anglais, en coupant, découpant, cousant, rognant, arrondissant ou rallongeant des morceaux de toutes les couleurs. Cela nous fait une singulière musique nationale, dont les cosmopolites comme moi sont les premiers à rire quand nous voulons éviter d'en gémir. Pour revenir au dit opéra, *le Siége de La Rochelle*, la musique est bien et réellement faite par un compositeur à nous, M. Balfe qui a passé plusieurs années sur le continent (1), et écrit en Italie plusieurs opéras qui ont eu du succès. Il n'a pas voulu perdre ses travaux précédens, et c'est de ses meilleurs matériaux qu'il a bâti le nouvel édifice musical de Drury Lane. C'est toujours la vieille méthode, direz-vous, mais nous disons, nous, qu'il a bien fait de prévenir la mutilation que les vandales auraient exercée sur ses œuvres, et de suivre, après tout, la marche adoptée par les musiciens qui ont eu à écrire pour des pays différens. Le poème, qu'on a fabriqué pour cette musique, ne pouvant élever aucune prétention à la poésie, (car les vers en sont inférieurs à ceux que colportent les crieurs publics) à voulu faire au moins grand étalage de crimes et de vertus. Trois mélodrames réunis n'en dépenseraient pas autant. Pour le siége, nous n'en avons vu que dans les décors. Vous me dispenserez de vous donner une analyse, n'est-ce pas? La musique a obtenu un succès éclatant. L'ouverture, pleine d'esprit et de vivacité, a été redemandée, une ballade et un duo ont obtenu les mêmes honneurs. Les morceaux concertés, qui précèdent ou forment le finale du premier acte, ont produit un grand effet; c'est de la musique saisissante, variée et très-dramatique, quoique, entre nous, il n'y ait là rien de bien nouveau. Les chœurs, très-honnêtement exécutés, ont fait une forte impression, surtout celui dont le refrain est formé par les mots français *vive le roi*, et

(1) Nous nous rappelons avoir vu, il y a quelque dix ans, M. Balfe, qui est Irlandais, débuter au théâtre Italien sous le nom de Balfi, dans le rôle de Figaro du *Barbiere*. Il possédait une assez jolie voix de baryton, qui ne pouvait cependant faire concurrence sérieuse à celles de Pellegrini et Zucchelli. Il partit pour l'Italie où il accepta successivement des engagemens à divers théâtres, entre autres à celui de Palerme. Il y écrivit plusieurs partitions; à l'époque même de son séjour en France, il s'occupait de composition musicale. Si nos souvenirs ne nous trompent pas, nous avons nous-même contribué à chanter, ou tout au moins entendu chanter à Soisy-sous-Étiole, près Corbeil, une messe écrite par lui, qui faisait concevoir d'heureuses espérances. (*Note du Rédacteur de la Gazette Musicale.*)

qu'on a redemandé à grands cris. Ce sera visiblement un morceau *favori* du public. Après l'opéra, Balfe a été bruyamment rappelé pour recevoir les applaudissemens universels. Les chanteurs ont été satisfaisans. Mlle Shirreff, à laquelle nous connaissions un talent seulement agréable, nous a grandement surpris par ses progrès; elle s'est montrée souvent excellente, et soutient presque entièrement seule la tâche de faire valoir la nouvelle œuvre. Ce n'est pas que Philipps et même miss Fanny Healy n'aient fait de louables efforts souvent récompensés par de bons momens. En somme, nous avons un opéra à la nouvelle mode, d'une seule manière, d'une seule main, et cette main est britannique. Et vous pouvez vous en rapporter à moi, cette musique vaut bien celle de bon nombre de perroquets d'Italie que je pourrais nommer. Nous pourrions presque dire, comme mon ci-devant domestique de Paris : *Enfin, nous voilà déguighonnés.*

Voulez-vous maintenant d'autres nouvelles musicales? Le même théâtre de Drury-Lane, qui préparait la *Juive* d'Halevy, mais qui ne veut rien négliger pour la produire avec le soin dû à une œuvre en réputation, a été obligé de reculer cette importante opération, jusqu'à l'époque de Noël, parce que madame Caradori, qui doit chanter le rôle principal, n'est pas suffisamment préparée. L'entrepreneur a fait marché avec mademoiselle Taglioni pour un grand ballet, et surtout se tient prêt à transplanter le plus tôt possible sur notre sol, le bel opéra, dont Meyerbeer va accorder les prémices à la France. En attendant, on a donné, il y a une quinzaine, à ce théâtre, *les Cavaliers ou les Têtes Rondes*, drame assez raisonnable auquel on a bien tristement ajusté des lambeaux des *Puritani* de Bellini, renforcés d'airs écossais du caractère le plus disparate, et, qui pis est, choisis parmi les plus médiocres. Le tout fait l'effet de gravures d'artistes collées par des mains sales, sur les premières murailles venues. Comme on ne voulait pas, avec raison, risquer beaucoup pour cette bâtardise musicale, on n'a intercallé que deux acteurs de la troupe chantante, qui n'y viennent que pour chanter le fameux duo des basses à l'unisson, comme les chevaux de l'écuyer Ducrow y paraissent dans une autre scène.

Covent-Garden veut lutter aussi avec les théâtres à musique. Il est probable qu'il aura beaucoup de peine. Les chanteurs sont rares, et le peu qu'on trouve sont engagés ailleurs. La première nouveauté qu'on y donnera est *Paul Clifford*, avec une musique de M. Blewit.

The English, opéra, a obtenu du gouvernement la permission de rouvrir pour une saison de trois mois. On a réduit les prix, et de nouveaux acteurs ont été engagés.

Dernière petite nouvelle théâtrale. Madame Shirreff dont je vous ai parlé tout à l'heure, vient du théâtre de Cork où elle obtenait un succès foudroyant dans Amina de la *Somnambule*, de Bellini. Comme on n'avait pas de ténor pour le rôle de Rubini, on n'a pas hésité à transformer en Elvino une jeune fille, miss Bylfeld, qui chanta, au jugement des amateurs de Cork, *exceedingly well.* Riez tant que vous voudrez de cette barbare bonhomie irlandaise; j'ai vu à Paris un auditoire que vous connaissez bien, se complaire avec une satisfaction plus barbare encore, aux grimaces d'une demi-douzaine de soi-disant ténors dans le même opéra-comique, et ceux-ci n'avaient pas pour eux la gentillesse féminine.

Voici maintenant ce qui est prévu en fait de musique de concerts. Une société de professeurs s'est réunie pour organiser, sous le titre modeste de *Concerti da Camera*, des séances musicales qui seront des plus intéressantes. On y exécutera les quatuors, quintetti, sextuors, septuors, octuors, et nonetti de Haydn, Mozart, Boccherini, Beethoven, Fesca, Spohr, Onslow et autres. Les séances commenceront le 7 novembre; les concerts de la société des *British musicians*, le 2 du même mois; les *Vocal Concerts* le 1er février, ceux de la société philharmonique, le 22 du même mois, et les *Ancient Concerts*, le 2me vendredi de carême.

Notre célèbre chanteur Braham a dépensé *trente mille livres sterling* dans le nouveau théatre qu'il fait élever. Précédemment il avait consacré quarante mille livres sterling à l'établissement destiné à l'exhibition des panoramas et dioramas. J'ignore s'il se ruine, ce qui est difficile pour le riche Braham. Je ne puis prévoir quel résultat auront pour les intérêts du public et pour ceux de l'art ces deux entreprises; mais beaucoup d'artistes en profiteront certainement, et c'est toujours une impulsion quoi qu'il en puisse sortir. Vous avouerez que c'est là une noble manière d'employer une fortune noblement acquise. L'artiste, à la fois pompe aspirante et foulante, verse sur ses frères en art, l'or qu'il tire des poches fashionables de la *nobility* et de la *gentry*; il les enrichit, mais à condition qu'ils produiront des œuvres nouvelles et qu'ils surpasseront leurs anciens, si faire se peut, ou s'ouvriront des voies encore inconnues.

A propos de théâtre, vous saurez que la semaine prochaine, nous en aurons treize ouverts à la fois à Londres, chose inouïe, de mémoire d'Anglais.

B. R.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Débuts de Mlle Flécheux.

Le succès de mademoiselle Marie Flécheux dans le rôle d'Alice, n'est point un de ces succès comme la presse en fait quelquefois, qui enivrent un instant l'amour-propre des jeunes artistes, et n'ont pas de lendemain. Celui que la jeune débutante vient d'obtenir est réel, très-réel et bien mérité. Les applaudissemens qui l'ont suivie constamment, pendant le cours des deux représentations de *Robert* où elle a paru, doivent être considérées comme des suffrages de bon aloi, et sont la preuve évidente du plaisir avec lequel le public accueille toujours les jeunes talens, quand ils ont, comme mademoiselle Flécheux, plus que de l'avenir. C'est vraiment un coup de fortune pour l'Opéra, et M. Duponchel doit s'estimer heureux de pouvoir ainsi dédommager le public de l'absence momentanée de mademoiselle Taglioni.

Marie Flécheux n'est pas encore dans son chant à la hauteur poétique de la danse de Marie Taglioni ; à l'une comme à l'autre cependant, le public ne manquera pas de dire : « Je vous salue Marie pleine de graces ». La jeune cantatrice n'a pas la voix vibrante et incisive de mademoiselle Falcon, son genre de talent se rapproche plutôt, ainsi que l'ont dit plusieurs de nos confrères, du talent gracieux, frais, élégant et léger de madame Damoreau. Il ne faut pas, nous le croyons sincèrement, que mademoiselle Flécheux pense à aborder les rôles énergiques et concentrés, sa douce voix n'y suffirait pas; qu'elle se renferme dans la musique d'une expression analogue aux belles qualités dont elle est douée; son avenir est là. Elle chante juste, avec une expression que n'a pas toujours madame Damoreau, bien qu'elle ne soit pas d'une grande profondeur. Sa méthode est bonne, sa vocalisation de la plus grande facilité, et elle met une réserve dans ses broderies qui atteste de son bon sens musical. En outre elle est heureusement exempte de cette timidité, bien naturelle chez les jeunes débutantes, qui paralyse souvent la plus grande partie de leurs moyens, ou les jette dans de fâcheuses exagérations par l'effort qu'elles font pour le surmonter. Comme actrice, mademoiselle Flécheux ne manque pas d'aplomb, voilà tout ce qu'on peut en dire aujourd'hui et plus, franchement qu'on n'avait le droit d'en espérer. La troupe chantante de l'Opéra se trouve donc aujourd'hui au grand complet, et tous les genres de musique y sont heureusement représentés. Félicitons-en le directeur ainsi que le public et les compositeurs.

DE LA CRITIQUE MUSICALE.

Quelques mots à l'occasion des deux nouvelles œuvres de M. H. Herz, intitulées : SECOND THÈME ORIGINAL, op. 81, et GRANDES VARIATIONS sur la marche d'*I Puritani*, op. 82. Prix : 7 fr. 50 c. chaque œuvre.

La lecture des différens articles critiques, publiés depuis deux ans dans la *Gazette musicale* sur les compositions pour le piano, tant anciennes que nouvelles, m'a de temps à autre suggéré quelque incertitude. Il me semblait, par exemple, que peut-être on était trop *sévère* envers M. Herz, ainsi que pour ses élèves ou imitateurs, tandis qu'au contraire, on était trop prodigue d'éloges pour MM. Chopin, Hiller, Berlioz, Schunke et autres, éloges dont on se montre au moins économe à l'égard de Beethoven, Weber, Hummel, Kalkbrenner et Moschelès dont on ne disait presque rien. Herz, me disais-je, est pourtant chéri de tous les dilettanti, aussi bien que de tous les pianistes qui ne composent point; il est brillant et agréable, sa musique est bien doigtée et se comprend facilement; il est impossible qu'il mérite des critiques aussi dures et il doit en être de même de ses élèves qui, après tout, peuvent être de très-jeunes gens, auxquels il ne manque sans doute, qu'une certaine expérience. La musique de Chopin m'était souvent tombée sous les yeux ; mais elle était trop difficile pour moi et ce que j'avais vu ne m'avait fait apercevoir que de très-grandes difficultés jointes à des motifs peu chantans. Je parvins enfin à l'entendre lui-même et je fus loin d'éprouver une impression profonde, quoique çà et là son exécution me fit découvrir en lui des intentions pleines de grace et de délicatesse. Berlioz au contraire me paraissait étrange, extravagant, furieux même parfois. Ce compositeur écrit, pour les voix comme pour les instrumens, d'énormes difficultés, et il se complaît souvent dans des contrastes terrifians qui peuvent ne pas être sans effet, mais qu'il serait difficile de regarder comme agréables ; en outre ses idées sont si nouvelles, si originales et tellement bizarres quant au rhythme, qu'il arrive souvent à l'auditeur de n'y pouvoir trouver aucun sens. Je ne pouvais m'empêcher en secret de taxer le critique d'une trop grande partialité en faveur de Berlioz, et je reportais involontairement ma pensée sur l'immortel Beethoven, qui composait, lui aussi, dans le genre fantastique, et qui cependant a toujours été clair et sublime, si ce n'est dans les dernières années de sa vie. On a écrit quelques bonnes choses sur ce grand maître, mais j'aurais lu bien volontiers des analyses sur ses inimitables sonates avec ou sans accompagnement, ainsi que de ses concertos, trios, etc., etc. Ce sont là autant d'œuvres qui pouvaient donner matière à des articles aussi intéressans qu'instructifs. Marie de Weber est pareillement connu de nous comme ayant écrit pour le piano, et Hummel, Kalkbrenner, Moschelès, tous ces pianistes les plus habiles sinon les plus poétiques de notre époque, n'ont pourtant pas encore cessé d'écrire, de professer, d'exécuter ; pourquoi donc ne s'occuper jamais d'eux? Toutes ces réflexions m'embarrassaient, me tourmentaient même jusqu'à un certain point, et je me préparais déjà à écrire un article contre la *Gazette musicale*, lorsque je communiquai mes idées à un de mes amis, homme consciencieux et fort éclairé qui, à ce que j'ai appris depuis, est un des collaborateurs de ce journal et qui, par conséquent, connaît à fond tout ce qui sert de base à sa rédaction : cet ami me fit faire des

remarques qui me mirent en état de bien connaître la position et les excellens principes de la *Gazette musicale*, et il me fit même une analyse des nouvelles œuvres de M. Herz, dans laquelle il me démontra d'une manière précise et incontestable toute l'insuffisance artistique de ce compositeur. Je demande qu'il me soit permis de justifier ici ma palinodie par l'exposé des remarques et de l'analyse de mon ami, d'autant plus que je crois pouvoir affirmer que beaucoup de lecteurs de ce journal partagent mon ancienne incertitude.

Pour ce qui est de vos réflexions critiques en musique, (c'est mon rigide ami qui parle,) elles peuvent avoir quelque importance aux yeux d'un élève amateur; mais pour un critique judicieux, permettez moi de vous dire qu'elles sont dénuées de tout sens et qu'elles sont infiniment en arrière du point où en est venue aujourd'hui l'idée qu'on se forme de l'art véritable. Ainsi que tous les arts, la musique doit être *poésie*, revêtue de belles et de gracieuses formes, elle doit représenter la vie intime, elle doit embellir encore ce que la nature offre de plus beau; chez elle, le fond doit ennoblir la forme et, par conséquent, il faut jusqu'à un certain point qu'elle soit non-seulement animée, mais encore dominée par une liberté sans bornes. Si toutefois la manie des imitations de contrepoint faisait souvent dégénérer en niaiseries le texte le plus poétique; si autrefois et aujourd'hui même (à quelques rares exceptions près,) il n'était et il n'est encore aucunement question de la prosodie ni du rhythme, puisqu'au contraire c'était l'inexorable bâton de mesure qui, depuis la première jusqu'à la dernière note, devait entraîner et gouverner les grandes masses musicales; si enfin toutes les phrases ou leurs subdivisions, ne finissant pas exactement avec la mesure, non-seulement n'étaient pas exécutées de manière à être senties, mais étaient encore rendues entièrement méconnaissables, il est certain qu'on ne pouvait chercher dans de telles œuvres, des développemens vraiment poétiques, non plus que toutes ces nuances délicates qui résultent, par exemple, des crescendi et des decrescendi de *mouvement* aussi bien que des crescendi et des decrescendi de *piano* ou de *forte*. Or, un compositeur qui ne considère son art que de ce point de vue, qui ne cherche pas à s'élever au-dessus des anciennes formes, qui ne peut pas présenter ses idées avec une belle et entière liberté, parce qu'à vrai dire, il n'a aucune idée, un compositeur qui se borne à varier des motifs connus et à les affubler des formes les plus hétérogènes, sans penser le moins du monde à une expression déterminée et caractéristique, un tel compositeur, dis-je, est sans contredit bien loin en arrière du point qu'a atteint la musique, quelque imparfait que soit encore cet art, quelque éloigné qu'il soit encore du but où il arrivera un jour. Si en général on prenait la peine de s'élever jusqu'à de semblables idées, si on voulait se décider à juger en conscience et avec maturité, on ne s'exposerait assurément pas à exprimer sur l'art et sur les artistes des opinions aussi hasardées. Il est tel musicien exécutant ou compositeur qui courrait grand risque de se voir privé au moins du dernier de ces deux titres d'honneur.

Quant aux noms historiques des Mozart, Clementi, Beethoven, Weber, Field, Hummel, Kalkbrenner, Moschelès, etc., et quant à ce que vous nous reprochez, de n'avoir point assez parlé de ces grands maîtres, la réponse ne me paraît pas embarrassante. Tous ces illustres artistes, ceux qui sont morts comme ceux qui vivent encore, ont fourni maintenant leur brillante carrière; chacun d'eux dans son genre, représentait l'école la plus parfaite d'exécution et de composition pour le piano; chacun d'eux ne doit être jugé que sur le riche ensemble de ses œuvres et non pas sur quelques morceaux détachés; on ne devrait même signaler à l'attention publique aucun de ces hommes en particulier, mais il faudrait tracer un riche tableau de leur apparition successive et de leur imposante réunion à laquelle l'histoire de l'art est redevable d'une de ses plus brillantes époques. Pour esquisser dignement et avec ressemblance les portraits et les qualités saillantes de ces grands artistes, brillans météores qui ont jeté un si vif éclat sur l'horizon musical, pendant une longue suite d'années, cela n'était pas, cela ne pouvait être encore la tâche de la *Gazette musicale*, soit parce que le nombre des compositeurs vraiment dignes de ce nom est encore exigu, soit parce que l'époque présente était le plus naturellement celle dont le journal devait s'occuper, pour faciliter et aider les progrès de l'art contemporain. Voilà ce que réclamait l'art et la justice pour des artistes qui ouvrent avec tant de zèle et d'énergie une nouvelle carrière et qui, comme tous les novateurs, ont à combattre de si nombreux obstacles.

Des artistes comme Meyerbeer, Paganini, Gomis, Schunke, Berlioz, Listz, Bertini, Chopin, Hiller, Lœwe et d'autres encore, qui tous, chacun d'eux à sa manière, s'efforcent de se bien pénétrer de leur mission et de la remplir dignement, qui tous partent de ce point de vue si élevé : que la musique est le plus poétique de tous les arts, et qui tous, au plus admirable talent acquis, tâchent encore de joindre les ressources de l'esthétique et de la poésie, qui se sont élevés avec courage au-dessus des plus grandes difficultés, dont les uns ont suivi une marche régulière et méthodique, tandis que d'autres, emportés par leur ardeur, ont pris un essor trop impétueux peut-être, qui enfin ont dédaigné d'être comme tout le monde, de tels artistes, nous n'hésiterons pas à le dire, devaient et doivent encore nécessairement essuyer bien des contradictions, même dans la sphère *la plus élevée* du monde musical, et ne pouvaient par conséquent, être ni exécutés ni compris par ce genre de public à qui il faut des romances, des variations et des contredanses. Quelle merveille donc, si Paganini, avec son génie profond et éminemment caractéristique, a cependant été regardé comme un charlatan par un grand nombre de *connaisseurs*, si le *Crociato* de Meyerbeer, cet ouvrage où brillent tant de richesses musicales, si le *Crociato* n'a pas été assez bien compris ou du moins disparu de la scène parisienne; si enfin il y a tel ou tel prétendu savant, qui, en écoutant pour la première fois les belles symphonies de Berlioz, s'est contenté de secouer la tête, sans concevoir assurément l'espérance de trouver là, à une seconde audition, plus de simplicité et de mélodie?

Chopin et Listz se trouvent aussi dans le même cas malgré leur admirable talent, ce dernier surtout, qui, constamment noble et énergique, toujours inspiré par sa brûlante imagination, ne manque jamais de transporter, d'électriser son auditoire, mais qui malheureusement aussi, accompagne ses plus belles productions de quelques-uns de ces gestes trop brusques et de ces jeux de physionomie, qui font si facilement oublier tous les prodiges de l'art quand on a affaire à des gens qui ne sont pas des plus musiciens.

C'est ainsi que tout en faisant briller les idées les plus sublimes, le résultat pour l'artiste est de n'être pas compris de la

foule ; car pour de tels auditeurs, rien n'est plus intéressant que de retrouver sans cesse d'anciennes connaissances revêtues de nouveaux habits, que de pouvoir reconnaître ici un air de vaudeville, là un motif d'opéra. Cela est si doux, si commode, cela va tellement de soi-même, tandis qu'au contraire, l'attention est quelque chose de si pénible; il est si rare de rencontrer réunies chez la même personne la faculté de jouir et celle qui consiste à savoir analyser ses jouissances; d'ailleurs on trouve partout cette opinion que la musique peut être jugée par tout homme à qui la nature n'a pas refusé une paire d'oreilles, et qu'en outre ce sont là des questions bien futiles. Si l'on met encore en ligne de compte la jalousie bénigne des camarades, l'envie funeste qui se glisse si facilement dans l'ame de gens qui se croient artistes, parce que la musique est leur gagne-pain, si l'on songe aux commotions du même genre qui peuvent agiter des esprits susceptibles, comment sera-t-il possible à des artistes nouveau-venus, à des génies originaux et fiers, d'avoir jamais du succès, de produire de grandes impressions, si la critique ne vient pas à leur secours en discutant les beautés de leurs œuvres, si des hommes consciencieux et clairvoyans ne viennent pas pour dire : « J'ai tout vu et tout entendu, ne vous laissez pas effrayer, élèves et artistes, par la nouveauté ou la difficulté des formes, par la fraîcheur ou l'originalité des pensées! Apprenez à comprendre, apprenez à vous élever jusqu'à la seule idée qu'on puisse dignement se former de l'art et de sa pratique, prenez courage et vous connaîtrez l'art de plus près!

Qui ne se rappelle encore combien peu d'encouragemens ont été dans le principe accordés à Berlioz, lorsqu'il ne faisait qu'entrer dans cette route qui doit le mener à la gloire? Combien n'a-t-il pas eu à souffrir de l'envie et de la méchanceté? Et cependant, ses imposans concerts sont maintenant suivis avec passion. Qui aurait pu croire, il y a seulement quelques mois, qu'au concours de cette année au Conservatoire, les élèves exécuteraient le concerto si difficile de Chopin avec beaucoup d'habileté mécanique, quelquefois même en rendant avec bonheur plusieurs intentions du compositeur, le tout avec un grand succès? Cela s'est fait cependant, grace au zèle et au talent de M. Zimmerman, un des professeurs les plus distingués de cet établissement. Nous sommes bien loin sans doute de prétendre que le compositeur ait été entièrement compris et qu'il ait eu lieu d'être sur tous les points satisfait de l'exécution de son morceau. Mais toujours est-il que la possibilité d'arriver plus tard à un résultat si désirable a été pleinement démontrée, et c'est là précisément ce qu'il nous faut pour prouver que ce n'est pas sans un but déterminé que la *Gazette musicale* a agi, et que, dans ses analyses critiques, elle a reconnu et favorisé les efforts des nouveaux artistes. Et quand tout ce que je viens de dire ne serait que rêverie, n'aurais-je pas encore pour moi l'expérience de presque tous les grands artistes? Qui ne sait aujourd'hui depuis combien de temps Mozart et Beethoven, Weber et Hummel avaient écrit leurs immortels chefs-d'œuvre, avant qu'ils eussent pu se concilier l'estime générale?

C'est ainsi que mon ami me parla avec l'accent de la conviction; il me dit encore bien d'autres choses pour m'expliquer les différens rapports qui existent entre l'art et les artistes. Dans la crainte de fatiguer nos lecteurs, nous supprimerons quelques-uns de ses savans raisonnemens, et nous le laisserons exposer l'analyse des nouveaux morceaux de M. Hertz.

Si dans l'analyse critique d'une œuvre de l'art il ne s'agit que d'émettre des principes fixes et positifs et de comparer avec autant de bonheur que de conscience l'œuvre, dans son ensemble comme dans ses différens détails, avec ces mêmes principes, si de plus il m'est permis de m'appuyer ici des réflexions par moi précédemment émises, il ne me restera aucun motif d'hésitation pour présenter la rapide analyse des nouvelles œuvres de M. Herz, comme une justification de mes idées sur l'art musical, idées que j'ai déjà esquissées au commencement de cet article.

La première de ces œuvres commence par une *introduction;* mais nous ne voyons nulle part que cette dénomination justifie, même d'une manière éloignée, l'acception élevée sous laquelle ce mot est généralement connu; nulle part on ne trouve l'idée générale du thême annoncée ingénieusement par quelques traits détachés, à moins qu'il ne faille nous contenter sous ce rapport de quelques notes répétées d'une manière tout uniforme. Il eût mieux valu se contenter ici d'un prélude avec lequel il est si aisé de produire des contrastes qui ont au moins le mérite d'éveiller l'attention de l'auditeur et de prêter au thême de nouveaux charmes lorsqu'il apparaît enfin. Le compositeur n'a fait ni introduction ni prélude, car nous ne pouvons supposer qu'il prétende nous faire accepter comme appartenant à l'une de ces deux formes; les dix ou douze fusées en gammes qui commencent son morceau. La prétendue introduction est en *sol* mineur et ne s'écarte guère des deux accords fondamentaux et nous pouvons en dire autant du thême qui est en *sol* majeur.

La figure principale qu'il ne serait pas facile d'appeler *originale*, pas plus que le second fragment composé de quatre mesures, qui nous mènent tout simplement à la dominante *ré*, la figure principale, dis-je, reparaît dix fois dans le thême, toujours presque entièrement semblable, et vingt fois si on a égard aux reprises indiquées. La disposition rhythmique est en tout défectueuse. La première reprise se compose de seize mesures, et à cela, il n'y a rien à dire, si ce n'est que les huit dernières mesures ne sont à proprement parler que la répétition des huit premières; ce qui les rend au moins inutiles; mais ce que nous trouvons de plus confus et de plus contraire au rhythme, c'est le nombre des mesures de la 2e reprise dont le premier fragment a huit mesures, tandis que le second n'en a que quatre, le tout accompagné de combinaisons harmoniques des plus usées et surchargé de tous les mots italiens qui suivent: m. f. dolente, espressivo, ritard... dimin. . Vient ensuite le thême a tempo en octaves assez élégamment brodé par quelques traits en triolets. Je ne sais si nos lecteurs, sans avoir en main l'ouvrage même de M. Herz, et à l'aide de cette fidèle analyse pourront trouver dans tout cela quelque chose d'original. Pour nous, il nous a été impossible d'y parvenir à moins peut-être que cette prétendue originalité ne consiste que dans la fausse symétrie des phrases. M. Herz pourrait d'autant moins se plaindre de ce reproche que c'est principalement dans le *thême* qu'il aurait dû développer l'originalité dont il nous faisait fête; puisque ce thême, il lui est resté si fidèle dans tous le cours de ses variations qu'il ne s'est pas parmis la moindre modification harmonique et que, dans la présente variation, par exemple, si nous en exceptons un *ingano* fort ordinaire, les gammes et les accords de *sol* et de *ré* sont les seules hardiesses qui lui aient servi à développer les trésors de son imagination créatrice.

Maintenant, M. Herz dans cette nouvelle œuvre a-t-il travaillé de manière à se procurer quelque gloire ou à donner

quelque jouissance à ses auditeurs, c'est une question à laquelle la réponse ne nous paraît pas difficile. Car, si le thème n'est pas original, comment les variations le seraient-elles? Tel est pourtant le thème qu'a composé M. Herz, et ses amis prétendent qu'il est resté non original pour se montrer *original* une fois au moins dans sa vie.

D'après tout ce qui précède, il me reste peu de chose à dire des variations; car j'ai déjà rendu compte de leur contenu principal et de leur structure vicieuse, quant au rhythme et à la forme extérieure, en donnant l'analyse du thème. Les figures mélodiques, les traits en doubles croches, comme ceux en triolets des variations 1, 2 et 3 n'ont absolument rien qui se distingue des innombrables et ennuyeuses variations lancées dans le public par MM. H. Herz, Chaulieu, Woëts, Czerni, Latour et compagnie, depuis une longue suite d'années. Qui voudrait perdre son temps à écrire là-dessus? On trouve à la 6e page de cette nouvelle œuvre une mesure presque tout entière écrite pour le piano à sept octaves! s'il arrivait qu'on ne fût pas encore satisfait par une si rare réunion de tant de choses originales, on ne saurait manquer, nous l'espérons du moins, d'être content de la quatrième variation. Cette variation est à vrai dire une espèce d'adagio; mais une telle dénomination aurait eu quelque chose de trop vulgaire: M. Herz l'a intitulé: Moderato molto. Il y a quatre bémols à la clef et la variation commence par la fameuse pensée principale en *sol* mineur; seulement une seule partie se fait entendre sans basse, dans le but assurément de produire un effet original. Puis, la même pensée, vous m'entendez, la grande pensée principale, se présente en *la* bémol cantabile et accompagnée par des doubles croches sautées pour la main gauche. Elle reparaît ensuite en octaves pour la main droite et elle revient enfin dans la forme connue où le petit doigt joue le chant expressivo pendant que les autres doigts réunis accompagent staccato par accords à cinq ou six parties. Alors la scène finit par devenir touchante. Le texte porte: *in tempo ma un poco piu lento*. Et au milieu d'une phrase qui, cela se comprend de reste, se rapproche très-délicatement de la pensée principale, on trouve réunis tous ensemble, et sans interruption aucune, les signes d'expression suivans: fort... cresc... dimin... smorzando... rall... crescendo et stretto... ritenuito. Ensuite commence pour la main droite une cadence fabriquée presque entièrement avec des triples croches, et le tout se termine par six mesures *in tempo ma lento*; mais ce sont là de ces choses qui sont trop attendrissantes pour que je veuille amollir le cœur de mes lecteurs en tentant d'en donner une description. Il faut les entendre, on ne peut en donner une idée par écrit. La 7e variation et le final sont *Alla Polacca* (mlzl Met. 120) en *sol* à trois temps.

Je pourrais, je devrais même, ajoutait mon ami, analyser encore les grandes variations sur la marche des *Puritani*. Mais, pour avoir aussi mon moment d'originalité, je m'abstiendrai de ce travail, et je pense pouvoir me tirer très-tranquillement d'affaire avec ces seuls mots: Le thème n'est pas original, parce qu'il est emprunté aux *Puritani*, et les variations, bien qu'un peu plus difficiles que les précédentes, font encore reconnaître au naturel l'auteur de l'ouvrage dont je viens vous parler. Cela seul peut, je pense, me dispenser d'en dire davantage.

NOUVELLES.

*** Mercredi, l'Opéra a donnné par *ordre*: LA JUIVE. Le roi, après avoir fait appeler M. Halevy, et l'avoir comblé d'éloges sur les beautés de cette magnifique partition, l'a présenté à la reine et à toute la famille royale.

*** On parle de remettre à l'Opéra le ballet de *Clary*, représenté avec tant de succés il y a environ quinze ans; on le rajeunirait par l'emploi d'une partie de l'élégante musique que M. Halevy a composé pour un opéra italien qui portait le même titre et renfermait les mêmes situations.

*** Le théâtre Italien n'a point besoin de nouveautés pour attirer la foule, c'est à juste titre le théâtre de prédilection des dilettanti; aussi quel est l'amateur de musique qui n'éprouverait le désir d'entendre des chanteurs comme ceux que nous offre journellement ce théâtre? qui saurait résister au bonheur d'applaudir la belle et admirable Grisi?

*** Mme Albertazzi a continué ses débuts avec succès dans la *Cenerentola*. Lablache et Tamburini ont été surprenans dans le fameux duo: *questo e, nu nodo avvilupato*; et Ivanhof s'est fort bien tiré de la cavatine de la *Regina di Golcondo*, de Donezetti, intercalée au premier acte.

*** Jeudi dernier l'Opéra-Comique a donné par ordre le joyeux opéra de *Cosimo*, qui avait été demandé par la famille royale. On conçoit aisément que de hauts personnages, instament fatigués des ennuis de la grandeur réelle, aiment a s'en distraire par le spectacle des embarras d'une grandeur chimérique, la verve de Chollet, la charmante musique de M. Prévost et la gaîté du libretto ont paru divertir beaucoup les augustes sepectateurs.

*** *Mathilde*, est la première nouveauté que nous verrons au théâtre de la Bourse. Les personnes qui ont assisté aux répétitions générales disent du bien du poème, et citent plusieurs morceaux remarquables dans la nouvelle partition de M. Caraffa.

*** M. Thalberg, une des notabilités parmi les pianistes et compositeurs de Vienne, vient d'arriver à Paris.

*** Le célèbre violon Lipinsky, est arrivé il y a quelqnes jours; nous espérons qu'il se fera bientôt entendre.

*** M. Albert Sowinski, est de retour à Paris d'un voyage à Londres et dans le nord de la France. Il a composé une ouverture à grand orchestre, dans laquelle il a intercallé des ranz de vaches polonais. On parle aussi d'un nouveau concerto de piano dedié à la reine d'Angleterre.

*** Les représentations de *Cosimo*, momentanément suspendues par une indisposition, ont cette semaine repris leurs cours fructueux au théâtre de la Bourse. La musique, vive, piquante et spirituelle de ce réjouissant opéra bouffon, est de jour en jour mieux appréciée, et fait augurer beaucoup de l'avenir de son jeune auteur.

*** La souscription pour le monument de Bellini a déjà presque atteint le chiffre de 12,000 fr.

*** Le spirituel auteur dramatique qui exerçait depuis six mois à l'Opéra-Comique les fonctions de régisseur-général, va rentrer dans la carrière administrative, où il occupait avec distinction un poste honorable.

*** A Pesaro, dans la patrie de Rossini, la *Somnambule* a obtenu un succès complet, grace à Mme Santina Ferlotti A Viterbe, Mme Dati s'est fait applaudir dans le même ouvrage.

*** *L'Otello* de Rossini, est en ce moment à Trieste le triomphe de Donzelli et de Mme Mecic-Lalande.

*** Encore une Grisi qui se lève à l'horizon musical, la *Norma* vient de réunir au théâtre de Bellune, deux des trois sœurs de son nom. Mlle Judith Grisi était chargée du principal rôle, et celui d'Andalgisa était rempli par Mlle Ernestine Grisi, dont le début a été accueilli avec beaucoup de faveur.

*** Mme Augusta doit successivement continuer ses débuts dans les rôles de Fénella, de la *Muette de Portici*, et de Nina du ballet de ce nom.

*** Mlle Ungher s'est fait applaudir à Palerme dans la *Parisina*, comme dans la *Norma*.

*** La *Norma* est tombée à Rome, et l'on attribue cette chute à la faiblesse des chanteurs, le ténor Anerci, le basso Colini, et la prima dona Toldi. Le même opéra, chanté à Naples par Moriani et Mme Ronsi y avait obtenu peu de succès.

*** Nous communiquons à nos lecteurs la lettre que Mme Damoreau a écrite au rédacteur d'un journal littéraire, pour lui annoncer sa convalescence. « Monsieur, voici une ressuscitée qui vient vous faire une prière. Tous les journaux ont annoncé ma maladie sans en connaître la gravité. Maintenant que je suis *sauvée*, il me serait bien agréable de faire savoir que je ne suis pas morte. Veuillez donc me consacrer quelques lignes dans votre journal, et annoncer que ma maladie était une *entéro-cephalite* très-violente, qui a été soignée et guérie par les excellens soins du docteur Camille Piron. Vous me rendrez un grand service, et ce sera une occupation pour une convalescente de pouvoir lire de ses propres yeux qu'elle n'est pas encore partie pour le grand voyage. »

*** Si l'engagement conclu entre Mme Damoreau et le théâtre de la Bourse, résiste aux difficultés qu'il a paru soulever d'abord, il est question pour ses débuts d'un ouvrage en un acte, de MM. Scribe et Auber, que ces deux auteurs ont fait recevoir à l'Opéra, et qu'ils auraient l'intention d'en retirer pour l'adapter à la scène de l'Opéra-Comique.

*** La direction de l'Opéra-Comique a fait paraître dans les journaux quotidiens un programme des travaux et des améliorations qu'elle prepare, nous ne le reproduisons pas textuellement, parce que toujours informés des premiers et aux meilleures sources de ce qui concerne les théâtres lyriques, nous avions déjà publié et les ouvrages et les engagements d'artistes qu'il nous montre en perspective. La seule de ces promesses que nous ayons à enregistrer, c'est celle qui nous garantit un *accroissement des chœurs et de l'orchestre*. Nous croyons que nos critiques n'ont pas du médiocrement contribuer à faire prendre cette détermination, indispensable pour former un théâtre lyrique digne des progrès actuels de l'art. Si la direction du théâtre de la Bourse exécute fidèlement son programme, elle aura lieu de reconnaître combien était impartiale la sévérité que nous avons exercé à son égard depuis quelques mois. Du moment qu'elle fera des efforts réels pour accomplir utilement la mission qui lui est confiée dans l'intérêt de l'art et des artistes, notre journal sera des premiers à l'encourager, à seconder les tentatives, a proclamer ses succès. Notre vœu sincère est qu'elle nous en donne bientôt et souvent l'occasion.

*** Parmi les artistes qui ont puissamment contribué au succès que le nouvel ouvrage de Donizetti vient d'obtenir à Naples sous le titre de *Lucia di Lammermoor*, on cite le ténor Duprés, la basse-taille Coselli, et Mme Tachinardi.

*** Mme Puzzi fait en ce moment les beaux jours ou plutôt les belles soirées du théâtre d'Alexandrie en Piémont, dans le rôle d'*Amina*, de la *Sonnambula*, de Bellini. La gazette Piémontaise fait de cette cantatrice le portrait suivant, qui est bien *flatteur*, s'il n'est pas flatté; belle, passionnée, tout ame dans le regard, dans le sourire, douée d'une voix sonore, étendue, flexible, pleine de vérité, d'élégance, d'éclat dans son jeu. »

*** Dimanche 22 novembre jour de la Sainte-Cécile, MM. Berlioz et Girard donneront dans la salle des Menus-Plaisirs, un grand concert vocal et instrumental, dont le programme est du plus haut intérêt. Mlle Falcon s'y fera entendre. On exécutera en outre, entre autres morceaux nouveaux : un chant sur la mort de Napoléon, pour vingt voix de basse à l'unisson, chœur et orchestre de M. Berlioz. Une ouverture d'Antigone de M. Girard, et la *Sonata Fantasia* en *ut* dièze mineur de Beethoven, instrumentée en symphonie par M. Girard. On trouve des billets chez M. Schlesinger rue de Richelieu, n. 97 et M. Rety au Conservatoire.

*** On écrit de Bordeaux : « La vogue dont *Robert-le-Diable* a joui dans sa nouveauté, semble vouloir reprendre avec les nouvelles représentations de ce magnifique ouvrage. Avant-hier, c'est devant un auditoire aussi brillant que nombreux, que s'est joué l'opéra modèle; et cette fois nos chanteurs n'ont eu que de louables inspirations. G. Blés, Dumas et Mme Ferrand ont surtout fait un vif plaisir. M. Charles Dumas, notre premier ténor, a été l'objet d'une ovation bien méritée à notre avis. Après les solos de son duo avec Isabelle, il a obtenu une couronne aux applaudissemens de tout le public. M. Dumas chante toujours bien le rôle si difficile de *Robert*; mais, dans la soirée de mardi, il s'est acquitté de ce rôle avec un talent remarquable. Ce n'est pas la première fois que les Bordelais se sont aperçus des progrès rapides que M. Dumas a fait sur notre scène. Nous ne doutons pas que ce jeune artiste ne soit sensible aux encouragemens qu'on lui prodigue, et l'ovation qu'il a reçue avant-hier sera, nous aimons à le croire, le prélude d'un plus grand triomphe dans un plus vaste théâtre. »

*** On a entendu lundi dernier avec plaisir au gymnase musical, M. Folz, flûtiste distingué, dans un des morceaux les plus difficiles du célèbre Drouet.

*** Les connaisseurs augurent favorablement de deux artistes qui se sont essayés à la dernière représentation donnée sur le petit théâtre du Conservatoire, M. Fleury, élève qui pourra, s'il continue, passer maître quelque jour, et Mlle Julia Hirne, dont la voix a du timbre, de la justesse, de l'étendue, et dont la méthode rappelle celle de Ponchard son professeur.

*** Un opéra anglais, dont la donnée est empruntée à *Élisa Claudio*, vient d'être donné avec un grand succès à Londres, sous ce titre : *No plot withaut danger*. Suivant la méthode des arrangeurs anglais, les morceaux les plus importans ont été coupés, écourtés ou supprimés pour faire place à de petites mélodies, dont l'amalgame avec ce qui reste de musique italienne produit un effet bizarre, qui ne choque point nos voisins de l'autre côté du détroit. Les principaux chanteurs, MM. Stretton, Ginbilei, et miss Somerville ont fait *fanatismo* dans cette espèce *d'olla-podrida* lyrique.

*** Dans une représentation, donnée dimanche dernier à l'Odéon, au bénéfice d'un élève du Conservatoire, pour lui procurer un remplaçant, on a applaudi Mazilier et Mme Alexis Dupont, dans leur pas styrien, et Jansenne dans des romances nouvelles.

*** La direction du théâtre de Genève sera vacante au mois d'avril de l'année prochaine, et adjugée pour deux ans sur soumissions cachetées.

*** L'inflammation qui avait alité Mme Damoreau, et qu'on paraît attribuer aux perplexités que lui causaient les conséquences de la brusque détermination d'émigrer sur une scène étrangère pour elle, ces symptômes graves qui avaient alarmé les amis de la charmante artiste, et ceux de l'art, ont heureusement cédé aux soins dont elle est l'objet : ce n'est plus désormais qu'une question de temps pour elle, et de patience pour le public.

*** Une députation de la commission des auteurs s'est présentée, il y a huit jours devant le ministre de l'intérieur pour obtenir de lui la réouverture de l'Odéon. Cette nouvelle intéresse au plus haut degré l'art musical, puisque dans le privilége du théâtre ressuscité, il est question d'accorder l'autorisation de jouer des opéras nouveaux en un acte. Ainsi les artistes au début de leur carrière ne se consumeraient plus en impuissans efforts pour arriver devant le public, leur juge naturel. Nous ne saurions trop louer M. Scribe, qui a porté, dit-on, avec chaleur la parole dans cette réclamation si importante pour l'avenir des jeunes compositeurs.

*** Féréol, dont l'éloignement laisse à l'Opéra-Comique une place qui sera difficilement remplie, est en ce moment à Bruxelles, où il doit donner une série de représentations. Il devait débuter par le rôle de l'Anglais dans *Fra Diavolo*.

*** Le *Cheval de Bronze* a obtenu du succès à La Haye, la 2e et 3e représentation ont été données avec abonnement et entrées suspendues.

*** Les personnes qui désirent se procurer de bons professeurs de piano, chant, harmonie et composition, peuvent s'adresser au bureau de la Gazette, où une liste est ouverte à cet effet.

*** La littérature musicale de la France, n'a pas de livre dont l'importance puisse être mise en parallèle avec celui dont M. Fétis vient de publier les deux premiers volumes sous le titre de *Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique, précédées d'un Résumé bibliographiqué de l'histoire de cet art*. Nous rendrons compte de cet ouvrage destiné à produire une vive sensation dans le monde musical.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

Mosaïque,

Quatre suites.

MÉLANGES DES MORCEAUX FAVORIS

DE LA

MUSIQUE DE

F. HALEVY.

ARRANGÉE POUR LE PIANO,

PAR

C. SCHUNKE.

Ornés de quatre lithographies représentant les décorations de la Juive.

Prix de chaque suite, net : 3 fr. 75 c.

LA PREMIÈRE SUITE CONTIENT :

1. Chœur, Hâtons-nous, l'heure avance.
2. Hosanna. Chœur d'ivresse.
3. Chœur du peuple.
4. La Serénade. Loin de son amie.
5. Malédiction. Vous qui du Dieu vivant.
6. Marche du cortége.

LA DEUXIÈME SUITE CONTIENT :

1. Trio. Tu possèdes un joyau.
2. Cavatine. Si la rigueur et la vengeance.
3. Duo. Lorsqu'à toi je me suis donnée.
4. Grand trio.

LA TROISIÈME SUITE CONTIENT :

1. Chœur des Buveurs.
2. Duo. Ta fille en ce moment.
3. Romance. Il va venir.
4. Bolero. Mon doux seigneur et maître.
5. Chœur du peuple. Quel plaisir.

LA QUATRIÈME SUITE CONTIENT :

1. Prière des Juifs. O Dieu de nos pères.
2. Duo. Que d'attraits, qu'elle est belle.
3. Air. Rachel, quand du Seigneur.
4. Duo. Ah ! que ma voix plaintive.
5. Cavatine. Dieu m'éclaire, fille chère.

N. B. pour MM. les professeurs. — Cet ouvrage est arrangé SANS OCTAVES pour les petites mains.

LA JUIVE,

ARRANGÉE

POUR DEUX FLUTES,

PAR

E. WALKIERS.

Quatre suites. Chaque : 7 francs 50 centimes.

Quadrilles nouveaux

PAR

J. B. TOLBECQUE

ET PAR

MUSARD.

TOLBECQUE et MUSARD. Trois quadrilles de la Juive, arrangés pour le piano, par Ch. Schunke. Prix de chaque : 4 fr. 50 c.
Les mêmes, à 4 mains, par le même. Chaque : 4 50
TOLBECQUE. L'Ile des Pirates, 2 quadrilles suivis de 2 galops. Chaque : 4 50
— Les Salons de Paris, 2 quadrilles. 4 50
— Le Carnaval de Paris, quadrille. 4 50
— Deux quadrilles de Chao Kang. Chaque : 4 50
MUSARD. Paris, quadrille. 4 50
— Quadrille anglais. 4 50
— Deux quadrilles de Chao-Kang. Chaque : 4 50
Les mêmes quadrilles pour orchestre, quatuor, deux flûtes, deux violons, deux flageolets, deux cornets à piston

Trois Airs de Ballets

DE

l'Ile des Pirates

EN RONDOS BRILLANS,

POUR LE PIANO-FORTE

PAR

CHARLES SCHUNKE.

N° 1. Grand Galop.
N° 2. L'Abordage.
N° 3. Pas des Bayadères.

Prix de chaque : 6 francs.

Abonnement de Musique

D'UN GENRE NOUVEAU.

POUR LA MUSIQUE INSTRUMENTALE ET POUR LES PARTITIONS D'OPÉRA.

Chez MAURICE SCHLESINGER, rue Richelieu, 97.

L'ABONNÉ paiera la somme de 50 fr. ; il recevra pendant l'année *deux morceaux de Musique instrumentale ou une partition et un morceau de musique*, qu'il aura le droit de changer trois fois par semaine ; et au fur et à mesure qu'il trouvera un morceau ou une partition qu'il lui plaira, dans le nombre de ceux qui figurent *sur mon Catalogue*, il pourra le garder jusqu'à ce qu'il en ait reçu assez pour égaler la somme de 75 fr., *prix marqué*, et que l'on donnera à chaque abonné pour les 50 francs payés par lui. De cette manière l'ABONNÉ aura la facilité de lire autant que bon lui semblera, en dépensant *cinquante* francs par année, pour lesquels il conservera pour 75 fr. de musique.

L'abonnement de *six mois* est de 30 francs, pour lesquels on conservera en propriété pour 45 fr. de musique. Pour trois mois le prix est de 20 fr. ; on gardera pour 30 fr. de musique. En province, on enverra *quatre morceaux* à la fois. *Affranchir.*

N. B. *Les frais de transport sont au compte de MM. les Abonnés. — Chaque abonné est tenu d'avoir un carton pour porter la musique.* (Affranchir.)

MM. les abonnés recevront avec le présent numéro, le pas des Bayadères de *l'Ile des Pirates*, arrangé en rondo brillant par Ch. Schunke.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris. — Imprimerie d'EVERAT, rue du Cadran, 16.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, DE SAINT FÉLIX, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), FROMENTAL HALÉVY, JULES JANIN, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, F. STŒPEL, etc.

2e ANNÉE. N° 46.

PRIX DE L'ABONNEM.

	PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
	fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m.	8	8 75	9 50
6 m.	15	16 50	18 »
1 an.	30	33 »	36 »

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 13 NOVEMBRE 1835.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, recevront le premier de chaque mois *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

ENCORE QUELQUES MOTS
SUR LA SUBALTERNITÉ DES MUSICIENS.

Après avoir fait, autant que possible, mon profit personnel des excellens conseils de M. Germanus Lepic, que je remercie sincèrement de me devancer dans la question « délicate et douloureuse de l'*éducation des « musiciens* », il me sera permis, j'espère, d'ajouter quelques mots de justification à ce qui a été dit précédemment.

Les cinq ou six articles sur la situation des artistes, que M. Germanus a la bonté de rappeler, et aux *intentions* desquels je me félicite de le voir « s'unir complétement, « quelles que soient les divergences du point de vue », ces articles ont eu avant tout le tort de paraître isolément, par fragmens et à de longs intervalles. Quelques-uns même m'ont été pour ainsi dire dérobés par notre gérant commun, dont l'infatigable activité suffit à tout, avant que j'aie eu le temps de les revoir et d'y faire les corrections et retranchemens nécessaires. En outre, de nombreuses fautes d'impression (trop considérables pour être énumérées maintenant) s'y sont glissées. Néanmoins, malgré ces inconvéniens extrinsèques et leurs défauts intrinsèques, il me paraissait que les objections principales avaient été franchement abordées et suffisamment discutées; et n'était ce M. Germanus, que je n'aurais garde de confondre avec « certains artisans, « écrivailleurs impotens » vis-à-vis desquels je suis coupable d'une grande maladresse, celle de les avoir nommés et combattus, n'était-ce M. Germanus Lepic, qui reproduit, sans s'en douter probablement, tout ou partie des argumentations infailliblement concluantes dont je me croyais déjà sorti sain et sauf en mainte occasion de polémique verbale, — j'avoue que je croirais superflu de ressasser de nouveau, en d'autres termes, les mêmes idées.

Mais puisque le gant est jeté, et cela d'une manière tout-à-fait courtoise, je dirais volontiers *fraternelle*, si j'avais l'honneur de connaître personnellement mon antagoniste, nous entrerons une fois encore en lice. Or donc, voyons et examinons.

Pour commencer, M. Germanus nie purement et simplement qu'il y ait subalternité pour les musiciens. » Cette subalternité, dit-il, n'existe qu'à l'égard des » hommes et non de la profession. » On avoue donc, qu'elle existe à l'égard des hommes! — reste à savoir si c'est à l'égard de la majorité ou de la minorité. — Question de chiffres que mon honorable confrère qui dit avoir l'habitude de procéder mathématiquement, « en » partant du connu pour arriver à l'inconnu », pourra facilement résoudre.

Je ferais observer d'ailleurs qu'il ne m'est jamais arrivé en aucune façon d'accuser la société de *détenir* la classe artiste en état de subalternité. Loin de là, toutes les fois

qu'il y a eu lieu, je ne me suis guère fait faute d'articuler clairement et nettement cette vérité évidente : — qu'il est impossible d'apprécier équitablement la situation actuelle des musiciens à moins d'en considérer les caractères généraux, (et dans leur énumération j'ai placé en première ligne *la subalternité*), d'un double point de vue ; comme causes et effets, principes et conséquences, — résultats nécessaires de leur action et de la réaction sociale. M. Germanus qui déplore avec tant d'esprit et de raison le manque d'éducation « d'une bonne moitié » — disons plus exactement, des *deux tiers* et même des *trois quarts* d'entre nous, comprendra sans peine, combien il serait miraculeux que des individus qui, en fait de littérature, se nourrissent des œuvres complètes de M. Paul de Kock, et auxquels une demi-douzaine d'articles du *Dictionnaire philosophique* de Voltaire, tiennent lieu de *Credo*, exerçassent avec dignité un ministère social quelconque.

Or nous le demandons, est-ce la majorité ou la minorité des musiciens qui se trouve à ce point ?.....

Que M. Lepic n'imagine pas que certains aperçus m'aient échappé ;—qu'il ne s'étonne point de ne les rencontrer en aucun endroit des articles précédens. Ces aperçus sont beaucoup plus vagues et *imaginaires* que les maux avec lesquels il me reproche de sympathiser, et je serais pour ma part bien plus en droit de m'étonner de ce qu'au lieu de reproduire et de discuter la question dans ses termes généraux et essentiels, il l'ait tronquée et rapetissée (par inadvertance sans doute) au point de la fausser presque entièrement. Tout en partageant cette opinion de mon honorable collègue « que dans les questions de » sociabilité comme dans les mathématiques, il faut » partir du connu pour arriver à l'inconnu », il me paraît cependant prudent de partir d'ordinaire de *tout* le connu et non seulement d'une *fraction*, ce qui n'est ni précisément *mathématique* ni tout-à-fait logique, quoique cela puisse arriver de temps à autre.

Mais continuons de citer :

« Et à quelle époque grand Dieu ! s'écrie M. Germa- » nus, l'*art* a-t-il été plus honoré dans la personne de » ses représentans qu'il l'est aujourd'hui ? Mais l'art est » le seul pouvoir qu'on ne discute pas en ce moment sur » la terre, la seule puissance dont la légitimité ne soit point » contestée, le seul Dieu qui ne soit point blasphémé, » même par les indifférens ! Cette idole, l'*utilité*, dont la » masse vulgaire entoure les autels, n'est encensée que » pendant une époque plus ou moins longue de la vie de » chacun, mais nul ne songe à en faire un Dieu réel ; » on ne s'en sert au fond que comme moyen. En d'autres » termes, et pour parler le langage positif, l'homme de » bourse qui ne pense qu'à gagner des millions, ne s'en- » fonce pourtant dans ce sale bourbier que pour jouir le » reste de ses jours, pour goûter paisiblement et sans » fatigue les plaisirs que lui promettent les arts qu'il » peut apprécier.....»

J'ai été loyalement au-devant de ces objections, qui à vrai dire ne sont que paralogisme et pléonasme. Il serait absurde et niais de révoquer en doute aujourd'hui le développement si remarquable de l'élément musical. On ne doit donc nullement me savoir gré d'avoir tenu compte « des diverses améliorations dans la condition des artistes, » — de la position brillante que plusieurs d'entre eux » ont acquise, — du pied d'égalité qui s'établit insensi- » blement entre l'aristocratie de la naissance, l'aristo- » cratie de la fortune et celle de l'intelligence (1). » Seulement il me semble avoir tenu aussi un langage *très-positif*, en signalant les nombreux obstacles qui entravent la carrière des musiciens, les déplorables lacunes de nos institutions musicales, la lésinerie des gouvernemens, le pauvre état de la critique et de l'enseignement.

Du reste, M. Germanus Lepic convient que dans tout ce que je viens de citer il a placé son thème dans la condition la plus mauvaise.

Aussi, quittant promptement « la région où l'air est » le plus épais, celle où l'orgueil des richesses, joint à » une ignorance trop fréquente, pourrait blesser le plus » souvent la délicate sensibilité des artistes », il se demande quels argumens il ne trouverait pas, « en re- » montant, dans l'ordre social, tous les degrés de l'intel- » ligence, jusqu'à ceux où l'amour de l'art embrase tout » autant que les artistes, les amateurs qu'il unit avec eux » d'une affection toute fraternelle? »

Je regrette vivement que mon adversaire ait négligé de rechercher les argumens, en remontant ainsi dans l'ordre social tous les degrés de l'intelligence. Il eût pu nous intéresser beaucoup en nous parlant de la correspondance de Goëthe avec Zelter, de l'intimité de MM. Rossini et Aguado, des rapports de bienveillance qui existaient entre le général Lafayette et madame Malibran. Il eût pu aussi nous citer au nombre des amateurs qu'un lien fraternel unit aux artistes MM. Meyerbeer, Onslow, Mendelsohn, Hiller, Thalbergy.—Mmes les comtesses Rossi et de Spaar. A la vérité, ces argumens auraient eu le tort de prouver une chose incontestée, et par conséquent en dehors de la question ; pourtant ils seraient peut-être de meilleur aloi que celui-ci, tout-à-fait *ad hominem*, dont M. Germanus m'accable si impitoyablement.

« Vous avez été adulé, gâté par le monde, vous n'êtes » donc pas fondé à vous en plaindre ! »

(1) Voyez les articles précédens.

Certes il y aurait une étrange ingratitude de ma part à méconnaître la flatteuse bienveillance dont on a usé à mon égard. Toutefois, puisque mon honorable collègue m'interpelle aussi directement, je ne cacherai pas que souvent, soit dans des concerts publics ou particuliers, soit dans des réunions où je me trouvais admis exceptionnellement, *quoique artiste*, j'ai ressenti douloureusement ma solitude et la subalternité du musicien. Souvent, en m'apercevant de l'inepte silence qui suivait l'exécution des plus belles œuvres de Beethoven, de Mozart, de Schubert, et en observant d'autre part les bruyans transports qu'excitaient de misérables bagatelles, j'ai gémi et désespéré. Bien souvent aussi, entouré de femmes brillamment parées et de *fashionables* qui tranchaient à l'envi en moins de cinq minutes les questions d'esthétique les plus ardues, rabaissant et critiquant dédaigneusement les mérites éminens, exaltant ceux de bas étage. — Bien souvent, après de vives discussions, j'ai été conduit de réflexion en réflexion à me demander si, en effet, l'artiste était autre chose qu'un *amusoir* assez agréable dans un salon? s'il devait réellement prétendre à ce que sa voix réveillât quelque sympathie puisssante, quelque émotion profonde dans le cœur de ses auditeurs indifférens, ou bien si toute la *sensation* qu'il pouvait *faire* se bornait au plaisir sensuel et à l'appréciation plus ou moins experte des tours d'adresse? si enfin, comme je l'avais rêvé, l'art est cette universelle communion du vrai et du beau, ou simplement un mets savoureux et épicé, avidement recherché par les privilégiés de la fortune? . . et un doute amer s'emparait de moi . . . . . .
. . . . . .
. . . . . .

« On sait, reprend M. Lepic, ce qu'étaient les mu-
» siciens dans l'ancien régime : de braves gens joyeux,
» ayant le diable au corps, disait-on, et invariablement
» ivrognes, disait-on aussi. Souvenez-vous qu'on disait
» presque la même chose des poètes. Ces deux classes
» d'hommes étaient chargées, à peu près au même degré,
» d'amuser les réunions et les soupers de la gent opulente
» et nobiliaire. Qui réclame aujourd'hui contre la subal-
» ternité des poètes? Y a-t-il plus sujet de réclamer
» contre la subalternité des musiciens? » Mon adversaire ne le croit pas; mais croit-il vraiment à un parallélisme exact dans la position sociale des poètes et des musiciens? La supériorité d'éducation (pour ne placer mon thème que dans les conditions déterminées par M. Germanus) n'est-elle pas évidente chez les premiers? et cette supériorité d'éducation, lorsqu'elle est jointe à la supériorité du talent et du génie, ne conduit elle pas infailliblement au premier des pouvoirs, le pouvoir moral?... N'y a-t-il pas, d'ailleurs, dans la société présente une tout autre place pour la poésie que pour la musique?...

Populaire et politique dans les chansons de Béranger, révolutionnaire dans les *Iambes* et *Némésis*, religieuse et infinie avec Lamartine, immense et toute puissante par Victor Hugo, la poésie, à notre époque, soulève tous les problèmes, discute toutes les questions, remue toutes les passions, tous les intérêts, attaque et défend toutes les causes, et ainsi domine et régente les choses et les hommes, tandis que partout dans les colléges, les écoles, ses chefs-d'œuvre sont traduits, commentés, analysés; son histoire enseignée et étudiée en même temps que les sciences et les langues mortes; la musique, cette science des sciences, cette langue éternellement vivante, obtient à peine de la libéralité du gouvernement de quoi entretenir une sorte d'hospice prétendu conservateur. — Au moment où toutes les grandes villes des départemens, Lyon, Rouen, Marseille, même St.-Malo, créent, à l'imitation de la capitale, des Revues, des publications périodiques, où la poésie et la critique littéraire ont leur large part, la *Gazette musicale* est maintenant en France le seul journal où il soit sérieusement question de musique. En résumé donc, (sans récapituler ici un à un les faits et les raisonnemens amplement développés ailleurs), ne serions-nous pas fondés à dire que la situation des poètes et des musiciens n'est pas absolument identique? — et pour nous servir des expressions de M. Germanus, le rapport des musiciens avec les poètes n'est-il pas celui « des derniers venus aux » aînés? »

Sans doute la poésie n'a pas atteint son dernier terme de puissance, elle ne pénètre, elle n'étreint pas *religieusement* encore tout le corps social; mais peut-être aussi, nous le croyons fermement du moins, la musique et la poésie devront-elles s'unir de plus en plus intimement, pour prendre possession l'une et l'autre du vaste héritage qui leur est providentiellement assigné.

Or, si je ne me trompe, le problème dont M. Lepic n'a entrevu qu'un côté doit maintenant être ainsi posé : — *La subalternité comme la suprématie étant de deux sortes, ou politique ou religieuse, reste à déterminer quelle est l'influence, l'action, le pouvoir de l'art et des artistes dans les deux ordres.* — Et si, l'ayant résolu, M. Germanus veut bien se donner la peine de passer, par voie d'induction, à cet autre problème, (en partant toujours du connu pour arriver à l'inconnu, suivant sa méthode accoutumée), — *Quels devront être, d'après l'ensemble des faits observés, les accroissemens de leur influence, les développemens de leur action, les modifica-*

tions et les transformations de leur pouvoir? — Je ne doute aucunement que ses conclusions ne soient parfaitement analogues à celles que j'ai déjà tirées, et que nous ne nous rencontrions dans l'espoir commun de cet avenir « si séduisant du perfectionnement *humanitaire* » dont il se défie à tort.

Au surplus, il ne saurait jamais y avoir guerre entre lui et moi, quoiqu'il me semble avoir démontré que sa prétendue démonstration reste encore à démontrer; je n'en apprécie pas moins toutes les qualités de style et d'observation qui distinguent son talent plein de sève, et je ne pourrais mieux terminer qu'en félicitant la *Gazette musicale* d'avoir associé le nom de M. Germanus Lepic à tant de noms éminens qui, figurant comme collaborateurs en tête de ses colonnes, protégent ainsi mon humble subalternité. F. Liszt.

CONCERT A LILLE

AU BÉNÉFICE DE MADAME SAINT-AMANS.

Selon les prévisions de tout le monde, la grande salle de l'Académie de musique a été insuffisante pour loger commodément toutes les personnes qui se pressaient à ses abords pour entendre. C'est qu'ici il n'y avait pas seulement un attrait de curiosité musicale. On était, en outre, bien aise de prouver à la mère du malheureux artiste que nous regrettons toute la part que l'on a prise à la cruelle perte qu'elle vient de faire. Sous ces deux rapports, tout le monde a dû être satisfait. La soirée a été belle et brillante pour les amateurs de la bonne musique; et si quelque chose peut consoler Mme Saint-Amans dans sa douleur, c'est l'empressement qu'ont mis toutes les personnes qui ont connu son fils, à répondre à l'appel qui leur a été fait.

Ce n'est pas chose aussi facile qu'on le pense d'organiser un concert, et il faut savoir beaucoup de gré à ceux qui veulent bien se charger généreusement d'un pareil embarras. Celui de samedi était fort bien composé, tous les morceaux en ont dû être répétés avec soin, et il n'est pas jusqu'aux accompagnemens eux-mêmes, chose par où l'on pêche assez souvent dans les concerts, qui n'aient rien laissé à désirer. Nous allons prendre le programme et en examiner les principales parties.

L'ouverture du *Siége de Corinthe* n'avait pas été jouée depuis long-temps dans nos concerts, et comme elle est d'une très-grande difficulté et que les basses surtout en sont excessivement travaillées, elle a été rendue avec un peu d'hésitation dans le commencement. Cependant l'orchestre n'a pas tardé à s'en apercevoir et il a bientôt retrouvé tout son ensemble, toute la chaleur qui le distingue, et nous dirons que l'*allegro vivace* a été enlevé. Mais, à propos de l'orchestre, ce qu'on ne saurait trop louer, c'est la manière franche, énergique, chaleureuse, dont il a exécuté l'admirable et sauvage ouverture d'*Obéron*. On aurait presque dit l'orchestre du Conservatoire de Paris, tant il y avait d'ensemble, de vigueur, de sentiment musical dans l'exécution de cette ouverture aussi difficile qu'elle est belle. Nous en félicitons sincèrement tous les membres de l'orchestre et M. Muller qui le conduisait. Quand on joue de la sorte l'ouverture d'*Obéron*, on peut, on doit même aborder les symphonies de Beethoven, sûr que l'on est alors de forcer l'admiration des plus tièdes amateurs. Voilà cependant trois ans que nous nous demandons tous les ans, et toujours avec le même étonnement, pourquoi le nom de Beethoven ne figure jamais sur le programme d'aucun de nos concerts?

L'apparition de M. Servais a été saluée par de longs applaudissemens qui ont dû prouver à cet artiste distingué que l'on se souvenait ici de tous ceux qui font preuve de talent. M. Servais a joué deux morceaux dans ce concert où tout le monde sait qu'il est venu remplir un devoir d'ami. Au surplus, tous les artistes qui s'y sont fait entendre ont agi avec le même désintéressement que lui et nous sommes certains d'être l'organe de tous nos concitoyens en leur témoignant ici tout ce qu'il y a de bien, de vraiment artiste dans cette généreuse conduite à l'égard d'une pauvre veuve et d'une pauvre mère. Il nous a semblé, en entendant le *concerto* composé et exécuté par Servais, qu'il avait modifié sa manière et qu'il visait, beaucoup plus aujourd'hui qu'il y a un an, à faire de l'effet par la difficulté. Il nous a semblé également que ce morceau était écrit d'une manière ingrate, qu'on y désirait, qu'on y attendait pendant toute sa durée quelques motifs gracieux, quelque phrase sur laquelle l'oreille pût se reposer de tous les tours de force qu'elle venait d'entendre. Ces motifs et cette phrase ne sont point venus, et cela est fâcheux, parce que ce concerto eût produit beaucoup plus d'effet si l'auteur y eût mieux ménagé les contrastes, qui sont non-seulement essentiels mais indispensables quand on se fait entendre dans une assemblée de cinq cents personnes.

Nous disons ceci à M. Servais parce que nous lui reconnaissons un immense talent et parce que nous croyons qu'il lui faudrait, dans l'intérêt de son avenir, modifier son système de composition, qui est un peu trop par monts et par vaux, et se ressent des défauts de l'école romantique musicale, dont il possède, du reste, toutes

les beautés. Ces défauts, nous les avions déjà remarqués l'an passé, mais ils nous sont apparus plus sensibles cette année, et surtout dans le concerto dont nous venons de parler. Au surplus, nous nous hâtons de déclarer que le second morceau joué par M. Servais, les variations, composées par lui également, nous ont paru écrites d'une manière plus franche et mieux arrêtée. Il y avait là, sans doute, encore de la difficulté, mais ce n'était pas une difficulté qui sentait les *études* ou les *préludes*, comme dans le concerto. Aussi, comme l'artiste a été applaudi, et surtout comme il le méritait! Où entendre, en effet, des sons plus graves et mieux filés? Quelle vigueur et quelle grace tour à tour dans ces coups d'archet! C'est le comble de l'expression et de la difficulté vaincue; c'est inimaginable.

Mlle Lemoulle, que le théâtre a bien voulu prêter au concert pour un soir, en a été l'un des ornemens. Très-applaudie dans son air des *Folies amoureuses*, qu'elle a parfaitement chanté, elle l'a été encore davantage dans son duo pour soprano et violon, qu'elle a mieux chanté encore. Aussi, à chaque instant, à chaque pose, de nouveaux applaudissemens s'élevaient pour interrompre ce charmant duo, où M. Muller a fait preuve de beaucoup de talent dans la partie du violon. M. Muller, auquel nous reprochons quelquefois, en sa qualité de chef d'orchestre du théâtre, de ne pas donner assez de soin au respect des nuances, sans lequel il n'y a pas de bonne musique possible, prouve cependant qu'il comprend parfaitement cette nécessité des nuances (nous l'avons vu dans l'ouverture d'*Oberon*, où elles ont été très-bien observées), et possède également un talent remarquable sur le violon. Dans son duo avec mademoiselle Lemoulle, outre qu'il a tiré de fort beaux sons de son instrument, il s'est très-agréablement joué de la difficulté, et a recueilli de nombreux applaudissemens qu'on ne saurait obtenir à de plus justes titres.

C'est avec un véritable plaisir que nous constatons aussi le beau succès obtenu samedi soir par M. Cottignies, notre compatriote, qui a joué un concerto pour la flûte, de sa composition. Depuis douze ans, environ, qu'il a quitté Lille, et qu'il occupe une place distinguée parmi les artistes de la capitale, M. Cottignies ne s'était pas fait entendre dans sa ville natale. S'il peut se féliciter de l'accueil qu'il a reçu, ses compatriotes, à plus forte raison, doivent s'enorgueillir d'avoir vu sortir de leurs rangs un artiste d'un si grand mérite, et pourtant si jeune encore. Parlons d'abord du concerto de M. Cottignies, comme composition. Ce concerto est fort bien coupé, et renferme plusieurs idées neuves, fraîches, gracieuses et très-bien développées. L'*andante* en est plein d'expression, mais d'une expression franche et qui produit de l'effet sans avoir l'air d'y viser; ce n'est pas de la musique prétentieuse, comme les jeunes compositeurs en font ordinairement. Quant à l'*allégro* final, il est également écrit de verve, bien modulé, et les parties en sont très-adroitement dialoguées. Aussi, ce morceau a-t-il été doublement et vivement applaudi.

M. Cottignies joue de la flûte avec autant de sagesse que de goût, et cette sagesse, qu'on y fasse bien attention, n'exclut chez lui ni la chaleur ni l'expression. Une variation sur le motif principal de l'allegro a prouvé qu'il savait aussi parfaitement exécuter la difficuté et que, s'il n'en avait pas hérissé son concerto, c'est parce qu'il croit que ce n'est pas là le meilleur moyen de produire de l'effet, et surtout de produire l'effet le plus durable. Nous avons toujours été de cet avis, et nous félicitons sincèrement M. Cottignies de chercher ses succès dans la qualité et non pas dans la quantité de notes. On applaudit la difficulté vaincue; mais on ne se souvient long-temps que de l'expression, de l'ame, du sentiment de l'artiste. M. Cottignies a été applaudi à plusieurs reprises pendant l'exécution de son concerto et surtout à la fin, où l'assemblée entière, enchantée de son talent, semblait lui dire, en lui faisant ses adieux : « Venez-nous voir souvent; vous serez toujours bien reçu. »

Ceci peut très-bien s'appliquer à Mlle Duflot, à qui l'on avait redemandé la *Négresse*, de Labarre, et qui a bien voulu y joindre la *Danza*, charmante et folle *tarentelle* de cet admirable paresseux qu'on appelle Rossini, et qui, après avoir écrit plus de vingt opéras, c'est-à-dire vingt chefs-d'œuvre en quinze ans, met cinq ans à faire une *tarentelle* de trente mesures. Mlle Duflot n'a pas un très-joli timbre de voix, voyez cependant quel puissant effet elle produit avec une romance de Labarre! Voilà à quoi sert d'avoir de l'expression et de l'ame quand on cultive les arts. Voulez-vous émouvoir, soyez ému vous-même. Et tenez, regardez Mlle Duflot. Comme sa figure, froide et calme d'abord, s'anime par degrés! Que de poésie et d'inspiration dans ses yeux! Quelle tristesse dans ces accens et que de larmes dans cette voix! Comme Mlle Duflot sent et comprend parfaitement les impressions dont elle doit être l'interprète, le public s'émeut à son tour et ne sort de son émotion que pour applaudir avec une grande vivacité la charmante enfant. Mlle Duflot, bien guidée dans son éducation musicale, peut devenir une cantatrice très-distinguée. Il y a quelque chose de Mme Pasta chez cette jeune élève de notre Académie de Musique.

Nous nous étions promis d'être courts, et il est temps de finir. Mais n'avons-nous rien oublié? Ah! pardon,

MM. Defourmestraux et Lecharpentier ont été applaudis dans le beau duo à l'unisson de *I Puritani*, et le *Cri de guerre*, chœur composé par M. Ferdinand Lavainne, a reçu aussi un bon accueil. Il était difficile, comme vous voyez, de mieux remplir une soirée, de mieux varier un concert.

Puis, quand tout a été fini, est venu le tour du malheureux Saint-Amans. Son *Hommage à Boïeldieu*, cantate avec chœur, chantée par vingt-cinq dames de la ville et autant d'amateurs, a été accueillie avec recueillement. Le premier chœur surtout est fort beau, et l'on a trouvé que c'était une idée très-ingénieuse d'avoir rappelé dans le courant de la cantate les motifs favoris de l'opéra le plus populaire de Boïeldieu, de la *Dame Blanche*.

Ainsi que nous l'avons dit, il y a quelques jours, cette cantate devait être, hélas! le *requiem* de son auteur. Décidément la mort s'acharne contre les jeunes musiciens. Que la terre leur soit légère! (*Le Nord.*)

Revue critique.

Ruth et Noémi, oratorio historique à grands chœurs, par Lesueur.

Dans le temps que le peuple d'Israël était gouverné par des juges, il survint une famine sous le gouvernement de l'un d'eux, pendant laquelle Élimélech de Bethléem ville de Juda, alla faire un voyage au pays des Moabites avec son épouse *Noémi* et ses deux fils : et ils y demeurèrent.

Élimélech mourut quelques temps après. Ses deux fils prirent pour épouses des filles de Moab, dont l'une s'appelait *Ruth* et l'autre *Orpha*. Après un séjour de dix ans dans ce pays, les deux fils de Noëmi moururent et Noëmi resta seule.

Elle résolut de retourner à Bethléem, parce qu'elle avait appris que le Seigneur avait regardé son peuple et qu'il lui avait donné de quoi se nourrir; mais ses deux belles-filles, Ruth et Orpha, qui étaient Moabites, voulurent la suivre et la reconduire jusqu'au pays de Juda.

Après avoir quitté la terre étrangère avec ses deux belles-filles, et étant déja arrivée dans les campagne, de Bethléem elle, leur dit : « Votre terre est un pays d'abondance; allez dans la maison de votre mère; allez vers ses riches parens qui ne vous laisseront manquer de rien.

O Ruth! o Orpha! conservez mémoire de moi! que Dieu use de sa bonté envers vous, comme vous en avez usé envers ceux qui sont morts et envers moi! » Elle les embrassa ensuite et ses deux belle-filles se mirent à pleurer.

Tel est le sujet du premier chœur de cet oratorio. Cette exposition pleine de mélancolie, est écrite en *ut* mineur. Après quatre mesures d'introduction, les exclamations du chœur des femmes, *Noemi*, *Noemi! tecum pergemus*, *pergemus* AD *populum* TUUM, exclamation empreintes d'un caractère si profond de vérité et de simplicité, sont entrecoupées par le récitatif de Noëmi : *Ite domum matris vestræ* dans lequel elle leur donne sa bénédiction.

Après cette courte introduction qu'accompagnent les seuls violons, les autres instrumens font entendre les mêmes accens plaintifs. Le chœur insiste avec les voix plus pénétrantes pour suivre Noëmi. *Oh! retournez, s'écrie-t-elle, votre affliction me brise le cœur.*

Après l'unisson final dans lequel le chœur pousse un cri de détresse pour appeler Noëmi, vient un air en *mi* bémol majeur, chanté par l'héroïne de l'oratorio. *Pourquoi?* dit-elle, *m'appellez-vous Noémi, qui veut dire belle, puisque le Seigneur m'a humiliée et que le Tout-Puissant m'a comblée d'afflictions, Ne m'appelez plus Noémi, mais appelez-moi malheureuse et infortunée. Je suis sortie d'ici pleine de joie, et le Seigneur m'y ramène vide de bonheur. Ah! retournez mes filles, vers vos parens qui vous donneront ce bonheur que je n'ai plus.*

Le thème de cet air est empreint d'un sentiment vraiment élevé; c'est une pensée noble et grande, pleine d'expression et de grace.

Enfin Orpha et ses compagnes cédant aux instances de Noémi retournent en pleurent vers leur pays des Moabites, laissant auprès de Noémi, Ruth que rien ne peut décider à abandonner sa belle-mère.

Quelle profonde vérité dans les derniers adieux des femmes moabites! Comme ces cris : Ah! Noémi! sont bien l'expression d'une douleur déchirante! Les accens de l'orchestre qui semble partager le douleur générale, se groupent d'une manière admirable autour des deux chœurs qui répètent alternativement le motif du thème.

Enfin les adieux sont terminés et les cris de douleur on cessé en se perdant dans le lointain. Ce départ d'Orpha et du chœur est très-habilement décrit. L'illusion est complète; l'œil du spectateur n'a pas besoin de voir les objets que l'imagination se représente si fidèlement, grace à la magie des accords. Une telle musique pour être sentie n'a pas besoin du prestige de la scène. Nous ne connaissons cette partition que par la lecture que nous en avons faite; mais le charme que produisent de telles inspirations, aucune pompe théâtrale ne saurait le rendre dignement, et la réalité même ne serait qu'une pâle copie des nobles images que le génie du compositeur a révélées à notre imagination.

Le musicien a été également bien inspiré dans l'air qui suit le court récitatif de Noémi : *Votre sœur*, dit-elle à Ruth, *est retournée à son peuple et à son Dieu; quittez une infortunée. Avec moi, vous resteriez pauvre, là, vous vivrez dans l'abondance.*

Ruth lui répond par un chant agité. *Ne vous opposez point à mes vœux en me conseillant de vous quitter : car en quelques lieux que vous portiez vos pas, j'y vais, j'y cours avec vous; partout ou vous demeurerez, j'y demeurerai aussi. Votre peuple sera mon peuple et votre Dieu sera mon Dieu.*

Jamais nous n'avions si bien senti la justesse de cette observation de M. de Chataubriand, lorsqu'il s'écrie : Quelle poésie peut jamais valoir un seul tour d'oraison? *Populus tuus, populus meus; Deus tuus, Deus meus.*

Pendant que Ruth continue à manifester avec tant de passion sa résolution inébranlable, les Hébreux pasteurs et moissonneurs accourent dans les champs de Bethléem et semblent mésurer leurs pas et leurs mouvemens empressés sur le rhythme

agité des instrumens à cordes qui accompagnent le chant de la belle Moabite.

Peu à peu la force de l'orchestre augmente successivement, et annonce l'arrivée des Hébreux venant au devant de Noémi, cette femme infortunée, objet de tant d'amour et de si amers regrets dans le pays où elle à reçu la vie.

Ruth continue toujours ses instances, accompagnée alternativement par les clarinettes et les cors. Rien de plus grand de plus solennel, de plus touchant, de plus beau enfin que ce que la poésie antique nous a transmis de ces expressions passionées d'un tel amour filial, d'une si irrésistible aspiration vers le vrai Dieu, le Dieu des Hébreux. *La terre ou vous mourrez me verra mourir! Je serai ensevelie où vous le serez! Je consens même à ce que Dieu me traite dans toute sa rigueur, si jamais rien me sépare de vous que la mort seule. Et hæc addat Deus; quæ te terra receperit, in eâ moriar Ah! Noemi, dicas mihi: Resta, resta.*

Ruth interprétant défavorablement le silence de Noémi, reprend avec une nouvelle énergie : *ton peuple sera mon peuple; n'importe où tu diriges tes pas.*

Les Hébreux touchés de la douleur de Ruth, partagent ses sentimens et forment un chœur qui met le comble à l'effet de cette grande et noble composition. *N'importe on tu diriges tes pas*, disent-ils. Leurs instances deviennent plus pressantes, leurs voix s'élèvent plus suppliantes; puis, tout à coup, dans un élan touchant et sublime, ils réunissent toutes leurs forces et s'écrient: *Populus tuus populus ejus, Deus tuus, Deus ejus.*

Noémi dépouillée de tous ses biens par la mort d'Élimélech, désespère de pouvoir procurer le bonheur à Ruth sa belle-fille. Cependant elle finit par se laisser aller à l'espoir que celle-ci a placé dans l'éternelle Providence. Elle rompt enfin le silence et lui dit : *Dieu l'a voulu ainsi! espérons, ma fille! avec moi tu resteras, avec moi tu reposeras.*

Ruth et le chœur font éclater leurs transports de joie et d'espérance. Leur joie solennelle et religieuse est heureusement rendue, par l'expression simultanée des chœurs : *Hæc Deus voluit, Ah! speremus! cum te restabit, resquiescet.*

Ruth et Noémi, se disposant à partir pour Béethléem, lèvent les mains et les yeux vers le ciel auquel elles adressent les plus ferventes prières, et, se réunissant en chœur, elles chantent ensemble : *Ah! mettons notre espoir dans le Ciel, et, selon le cantique de la patrie, entrons à Béethléem, dans la ville sacrée.*

Le chœur annonce que Noémi a quitté la terre étrangère pour réveoir à Béethléem où toutes les affections lui sont acquises. Il raconte que Ruth, pour soulager sa belle-mère, ramasse du matin au soir les épis échappés aux moissonneurs. Or, le champ où elle vient glaner pour Noémi appartient à Booz, homme riche et puissant.

Quelque belle que soit la conception musicale de ce chœur, quelque simple et patriarcale qu'en puisse être la mélodie, nous devons avouer que ce morceau nous semble pécher par l'idée poétique. Ce n'est pas au chœur qu'appartient la partie historique d'un poème; c'est une voix seule qui doit par son récit tenir les auditeurs au courant de la fable, et c'est alors seulement que le chœur exprime les pensées que lui inspire ce qu'il entend.

Du reste, quant à la partie musicale, cette composition est pleine de charme, de grace et de simplicité. C'est tout à fait une pastorale dans les proportions de l'antiquité.

A la seconde scène, Ruth se trouve avec Noémi près du champ des moissonneurs, elle lui dit : *Noemi, consolez-vous et permettez que je suive les traces des moissonneurs. Dieu nous sera en aide. Allez, lui répond Noémi, allez ma fille.*

On voit par cet air de Ruth, que le chœur précédent est au moins superflu puisqu'il occasione une redite qui arrête inutilement la marche de l'action. Les paroles de Ruth ne sont pas même un sujet favorable pour les développemens d'un air, elle forme plutôt la matière d'un récitatif ou *arioso.*

Les paroles d'un air ne doivent pas plus que le chœur faire le sujet d'une narration. Elles doivent être l'expression d'un sentiment quelconque, d'une pensée qui émeut le cœur et l'agite profondément. C'est cette pensée qui revient sans cesse, semblable à un tableau que l'artiste nous ferait considérer sous tous les points de vue. Le compositeur développe ainsi toutes les richesses de l'art avec le secours des mêmes paroles; il peint le sentiment dans toute sa vérité, il ramène la pensée, qu'elle soit triste ou gaie, légère ou solennelle, douloureuse, plaintive ou héroïque; il la laisse apparaître sous les couleurs les plus variées, il la développe, l'enrichit, l'agrandit jusqu'à ce qu'enfin l'auditeur ému, ébranlé, éprouve malgré lui-même le sentiment qui frappe si vivement son imagination.

Là où il ne sagit que d'un récit historique, la répétition ne peut avoir lieu. Nous savons déjà ce qu'on a la prétention de nous apprendre une seconde fois, notre curiosité est satisfaite, il faut bien se garder de nous faire revenir sur ce qu'on nous a appris suffisamment. Aussi cet air manque-t-il de cette élévation à laquelle l'auteur s'était jusque-là si heureusement maintenu, et nous prouve-t-il suffisamment qu'une répétition en fait de récit historique ne peut jeter que de la langueur dans les esprits et tuer l'effet de l'œuvre artistique. La pensée au contraire est un monde immense où l'artiste est entièrement libre, c'est là son véritable domaine.

Scène 3e, Booz paraît. *Que Dieu soit avec vous*, dit-il à ses moissonneurs; *quelle est cette jeune fille?* le chœur des moissonneurs lui répond : *C'est cette Moabite qui est venue avec Noemi de la terre etrangère, elle recueille les épis qui ont échappé à la faucille.*

Ainsi, c'est pour la troisième fois qu'on nous répète la même chose; l'action se trouve donc totalement arrêtée ou peu s'en faut. Du reste cette pastorale est simple mais élevée et dans un goût vraiment antique.

Booz se tourne vers Ruth et lui dit de ne pas chercher d'autre champ que le sien pour continuer sa moisson. *Je fais ce que vous avez fait à l'égard de Noemi Puissiez-vous recevoir une pleine récompense du Seigneur d'Israel sous les ailes duquel vous avez cherché votre refuge.*

Tel est le sujet de l'air de Booz (tenore); c'est encore un poème en forme de récitatif qui assurément ne prêtait guère à de grands développemens, et c'est vers la fin seulement que cet air commence à prendre une couleur plus élevée, un ton plus lyrique. La mélodie est pourtant toujours chantante, toujours expressive, l'instrumentation est aussi riche qu'animée, et le chœur qui finit par se joindre à Booz pour invoquer la bénédiction du Ciel sur Ruth est certainement du plus bel effet. Le compositeur se montre là dans toute la vigueur de son talent, il developpe de la manière la plus brillante toutes les ri-

chesses de la pensée et ce chœur est un des plus beaux morceaux de l'ouvrage.

Ruth rend graces à Dieu dans un air dont la mélodie est touchante et auquel se joint encore une fois le chœur qui s'écrie : *Ah ! Seigneur, elle a trouvé grace devant vos yeux ! vous l'avez consolée, que Dieu vous rende le bien que vous faites. Ah, seigneur,* dit Ruth en se prosternant aux pieds de Booz, *seigneur, je suis ta servante*; et dans un élan d'enthousiasme, elle reprend ensuite avec le chœur : *Ah ! seigneur, etc., etc.*

Booz est descendant d'Abraham par Pharès parent d'Eliméleeh mari de Noémi, père de Maholon époux de Ruth. Booz jure par le Dieu d'Israel qu'il prendra Ruth pour épouse.

Tout cela se passe sous silence dans l'oratorio, et l'auteur croit devoir le remplacer par quelques notes explicatives. Ce n'est pas ainsi qu'on doit comprendre l'oratorio; l'action doit être entière dans la musique; les airs et les chœurs ne suffisent pas. C'est ici que le récitatif est d'une si grande ressource et se prête si facilement à instruire le spectateur de tout ce qu'il doit connaître.

Sur une marche pastorale tous se dirigent vers *la pierre du serment*. Là, les prophètes, les prêtres, la sainte femme, les prophétesses disent dans un chant alternatif : *Booz prend Ruth pour épouse, nous en sommes témoins: Que le Seigneur fasse, ô Booz, que cette jeune femme qui entre dans ta maison soit semblable à Rachel qui a établi la maison d'Israel, afin que Ruth soit un exemple de vertu dans Ephrata et Bethléem, Dieu lui accordera d'enfanter un fils. O Noémi, ce fils de Ruth qui t'aime te vaudra beaucoup mieux que si tu avais eu sept fils. De sa postérité naîtra un jour le Messie, le Sauveur du monde.*

Ruth, Noémi, Booz, les chœurs des prêtres et des prêtresses, des moissonneurs et du peuple élèvent leurs voix dans un accès d'enthousiasme et s'écrient : *O sainte et divine Providence ! gloire à toi dans toute éternité.*

Le style musical de cet oratorio est pur et religieux. Les chœurs sont richement travaillés; les solos se distinguent par une noble simplicité; les mélodies sont vraies, expressives et gracieuses; la déclamation est juste et bien appropriée aux règles de la prosodie latine. Le ton dominant appartient au style élégiaque qui se reproduit peut-être trop souvent. Le sujet du poème est tout de sentiment, il ne contient rien de grand et il manque d'action. La musique s'en ressent tout naturellement.

Tout cela n'empêche pas que cet ouvrage de M. Lesueur ne soit un de ceux qui touchent, qui charment à la seule lecture. Une exécution de cet oratorio produirait les plus heureux effets; mais Choron n'est plus, et le conservatoire n'a ni le temps ni la volonté de s'occuper de la musique d'oratorio quand même il s'agirait du *Judas Machabée* de Haendel. J. MAINZER.

NOUVELLES.

***Aujourd'hui dimanche, *grande fête musicale*. A l'Opéra *la Juive* d'Halevy, au théâtre Italien : *La Sonnambula*, et *la Prova d'un opéra seria*. A midi, distribution des prix au Conservatoire.

*** Le roi des Français, en assistant pour la première fois à une représentation de la *Juive* avec la famille royale, a été tellement charmé de cet important ouvrage de M. Halevy, qu'il vient de le nommer membre de la Légion-d'Honneur. Nous ne saurions trop applaudir à cet acte de justice.

*** Le roi et la reine des Belges ont assisté lundi dernier à la représentation du ballet à la mode, *l'Ile des Pirates*.

*** Il se manifeste dans l'indisposition qui écarte Mlle Taglioni de la scène, un progrès de bon augure vers la convalescence.

*** Le *Siège de Corinthe*, réduit en deux actes, sera repris la semaine prochaine au grand Opéra.

*** Après une indisposition assez opiniâtre qui avait suspendu les représentations de *Cosimo*, Cholet a reparu avant-hier dans cet opéra, qui est toujours la pièce à recette de l'Opéra-Comique.

*** On dit, et nous aimons à le croire, que l'Opéra-Comique s'occupe à améliorer ses chœurs et son orchestre; et que *M. Girard* un de nos meilleurs chefs d'orchestre fera incessamment partie du théâtre de la Bourse.

*** La première représentation de *Mathilde*, ou la Grande Duchesse, ouvrage en quatre actes de MM. Mélesville et Caraffa, aura lieu, à moins d'accident, mardi ou mercredi prochain. Cet ouvrage a été répété généralement hier au soir avec les décors et les costumes.

*** A la liste des ouvrages que nous avons annoncés comme devant être mis à l'étude au théâtre de la Bourse cet hiver, il faut ajouter un petit opéra intitulé *Gasparone*, dont la musique est de M. Riffaut.

***MM. Hector Berlioz et Girard, donneront dimanche 22 novembre 1835, à deux heures, un grand concert, dans la salle du conservatoire. Voici le programme de cette intéressante matinée. 1° Grande ouverture d'Antigone, de M. Girard (exécutée pour la première fois). 2° Fantaisie pour soprano et orchestre, de M. H. Berlioz, chantée par mademoiselle Falcon. 3° Le cinq Mai ou la mort de Napoléon (de Béranger), chant de soldats pour vingt voix de basse à l'unisson, avec chœur et orchestre, de M. H. Berlioz (exécutée pour la première fois.) 4° Harold, symphonie en quatre parties avec alto principal, de M. H. Berlioz. 1re partie : Harold aux montagnes, scènes de mélancolie, de bonheur et de joie. 2e partie : Marche de Pélerins chantant la prière du soir 3e partie : Sérénade d'un montagnard des Abruzes à sa maîtresse. 4e partie : Orgie de brigands. L'alto sera joué par M. Urhan. 5° Air du Crociato, de M. Meyerbeer, chanté par mademoiselle Falcon. 6° Sonata fantasia en ut dièze mineur, de Beethoven, mise en symphonie par M. Girard (exécutée pour la première fois). Adagio. Allegretto. Allegro agitato. Les exécutans, au nombre de cent trente, seront dirigés par M. Girard. On trouve des billets chez : M. Réty, au Conservatoire ; et M. Maurice Schlesinger, marchand de musique, rue de Richelieu, n° 97.

*** Une lettre reçue par M. Harel rassure complétement les amis de M. Alexandre Dumas, et nous nous honorons d'être du nombre, sur la vie de ce célèbre écrivain. Il sera de retour à Paris dans le courant de ce mois; il paraît qu'il a failli se noyer, et cet accident a sans doute été la cause première de la sinistre nouvelle qui s'était répandue.

*** Les correspondances de Naples annoncent que cette ville va célébrer une grande cérémonie funèbre en l'honneur de Bellini.

*** M. César-Auguste Frank, âgé de douze ans, élève du conservatoire de Liége (Belgique) sa ville natale, où il a obtenu le premier grand prix de piano, le 22 février 1834, classe de M. J. Jalheau, à l'âge de onze ans, et qui a eu des succès en Belgique et à Aix-la-Chapelle, se fera entendre mercredi 17 de ce mois, dans un concert, au Gymnase Musical. Nous parlerons de lui après l'avoir entendu.

*** On a entendu au Gymnase musical avec une vive satisfaction, un pianiste polonais, M. Mortier Desfontaines, qui se distingue par une bonne méthode, beaucoup de légèreté, et d'expression.

Errata.— Une erreur de copie s'est glissée dans notre dernier numéro. L'auteur de charmante Gabrielle, Ducorroy, dont les premiers ouvrages remontent à 1570, a été indûment classé par notre typographe, parmi les musiciens du XVe siècle. C'est le *seizième* qu'il faut lire.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris.—Imprimerie d'EVERAT, rue du Cadran, 16.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, DE SAINT FÉLIX, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), FROMENTAL HALÉVY, JULES JANIN, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, F. STŒPEL, etc.

2e ANNÉE. N° 47.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG	
	fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m.	8	8 75	9 50
6 m.	15	16 50	18 »
1 an.	30	33 »	36 »

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 22 NOVEMBRE 1835.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, recevront le premier de chaque mois *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

Comment l'opéra fut introduit en France.

C'est sous le règne d'Henry III que l'intronisation de la chorégraphie, par Catherine de Médicis, éclipsa tout d'un coup les mystères, dont la représentation faisait le charme et le complément des solennités du moyen âge.

A cette époque la musique dramatique, qui bégayait ses premiers essais en Italie, était inconnue en France. Les simples et monotones mélodies, adaptées aux noëls et aux madrigaux de quelques poètes en renom, n'étaient guère autre chose que les airs qui avaient figuré dans les gigues et les pavanes dansées à la cour. La plupart même de ces chants devenus populaires subissaient une seconde transformation dans les églises, et donnaient aux messes, qu'on chantait sur leurs mélopées, des titres où se reproduisaient, d'une manière presque scandaleuse, leur origine et leur célébrité profane.

Mais on n'avait pas encore imaginé de joindre le secours de la parole, et encore moins celui du chant, à la musique des mimodrames ridicules qu'on exécutait alors.

C'est à Florence qu'était réservée la gloire de produire, au commencement du seizième siècle, la merveille d'un drame régulier dans lequel plusieurs scènes de musique étaient intercalées. Cet essai, qui n'était pas dépourvu de mérite, avait rapidement fait éclore plusieurs véritables opéras, qui furent représentés, avec l'accessoire d'intermèdes et de chœurs, dans plusieurs principautés de l'Italie.

La renommée avait porté le bruit de ces nouveautés usqu'à la cour de Henry III; mais la France, toujours circonspecte dans l'essai des découvertes artistiques, et peu empressée à risquer l'usage des inventions étrangères, écoutait sans intérêt les pompeuses descriptions des opéras italiens, sans songer que le génie français pouvait imiter et surpasser ces chefs-d'œuvre tant vantés.

Alors, comme aujourd'hui, la vanité des maîtres de l'art s'imaginait avoir atteint les bornes du possible. Le succès de leurs petits *vaudevires* suffisait à leur gloire, et chacun d'eux demeurait convaincu que les ballets, qui étaient alors en usage, constituaient le *nec plus ultrà* de la perfection. Et pourquoi s'étonnerait-on de la naïveté de ce préjugé, puisque chaque innovation l'a vu successivement reproduire depuis ces divertissemens informes jusqu'aux opéras de nos jours?

Derrière ces maîtres, invariablement satisfaits de leurs œuvres, et ne voyant jamais rien au-delà, se trouvent parfois de jeunes hommes dont les idées créatrices ouvrent, pour arriver à la gloire, un sillon qui devient plus tard une ornière pour la foule des imitateurs.

Le jeune Beaulieu était un de ces hommes aux pensées larges et passionnées. Sa vue perçante avait plongé dans l'avenir de l'art; son génie précoce, plein de séve, et doué de cet instinct de vérité qui est le cachet de la puissance, avait avidement analysé toutes les misérables productions de ses devanciers; et il les avait rejetées dédaigneusement.

Sans cesse, l'Italie se présentait à ses méditations avec ses nouvelles merveilles musicales; c'était l'Éden que rêvait sa jeune imagination, la source sacrée où il brûlait d'aller puiser des inspirations nobles et profitables à son pays.

Mais Beaulieu était pauvre alors, comme l'étaient avant lui, au commencement de leur carrière, Goudimel et Dufay, ces pères de la musique; pauvre comme l'ont été depuis Lulli et Rameau en arrivant à Paris; pauvre comme l'étaient de nos jours Hérold et Boïeldieu avant leurs succès.

Pour entreprendre ce voyage tant désiré de l'Italie, qu'impose aujourd'hui la routine administrative aux jeunes compositeurs qui ne le subissent plus qu'avec regret, il fallait une bien modique somme; car c'était avec le bâton du pélerin que Beaulieu se proposait de se mettre en route. Mais cette somme, où la trouver? Son père n'avait pour toute fortune que le revenu d'un médiocre emploi dans les apanages de la couronne; et, ses ressources pécuniaires eussent-elles suffi aux souhaits du jeune Beaulieu, le père eût été bien loin de les mettre à la disposition de son fils dont il déplorait chaque jour les goûts frivoles et ruineux.

Cependant, telle était la vivacité toujours croissante des désirs du jeune musicien que, pour se procurer l'argent nécessaire à son entreprise, il eût détroussé les passans dans la rue, si le vol n'eût été que dangereux, et qu'il eût engagé volontiers sa part du paradis, s'il eût connu quelque moyen de la jouer avec Satan pour la somme en question.

Mais le hasard place auprès de tout homme de génie les chances qui lui permettent de prendre son essor.

Un soir qu'il avait entendu à la paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois les psaumes de Goudimel qu'on chantait dans la semaine sainte après le coucher du soleil, Beaulieu, sous l'influence du délire qu'avaient fait naître en lui ces mélodies étoffées et nerveuses, avait promené ses réflexions plus tard que de coutume dans les rues de Paris. Neuf heures sonnaient au béfroy de l'ancien Hôtel-de-Ville, quand le jeune enthousiaste descendit des régions éthérées où le transportait son imagination, pour s'éveiller comme en sursaut dans l'emplacement du Pré-aux-Clercs, devant quatre jeunes étourdis qui riaient beaucoup de sa distraction.

Beaulieu, lorsqu'il eut pris pied sur la réalité des choses de ce monde, frémit en songeant aux conséquences de sa promenade trop prolongée, et aux justes remontrances qui l'attendaient dans la maison de son père. Il voulut hâter le pas, mais les hommes qui l'entouraient et qui d'après leur accoutrement paraissaient être des seigneurs de la cour ou tout au moins des cavaliers de quelque importance, avaient formé le projet de s'amuser aux dépens du pauvre jeune homme. L'un d'eux lui barra le passage, et dans le dessein de l'effrayer, lui adressa la formule des clercs de Saint-Nicolas, en dirigeant contre sa poitrine la rapière qui était dans le fourreau.

Beaulieu, qui ne manquait ni de force ni de fermeté, saisit l'arme qu'on lui présentait, et, faisant un pas en arrière, il en arracha le fourreau et en frappa violemment le visage de son adversaire. L'agresseur mit alors la rapière à la main et s'avança contre Beaulieu pour le punir d'avoir mal compris la plaisanterie. Mais les trois autres inconnus intervinrent en s'écriant qu'il fallait entre les deux combattans chances égales et franc jeu; puis ils mirent une épée nue dans la main du jeune bourgeois qui, à l'instant même, s'en escrima avec tant de résolution, que son antagoniste se vit contraint de se défendre sérieusement. Au bout de quelques secondes, le musicien fut atteint d'une blessure dans les chairs, et son *partner* fut au même instant remboursé d'une estocade qui lui eût fendu le crâne sans le feutre épais dont sa tête était couverte.

Les jeunes fous relevèrent en tremblant les deux champions qui étaient tombés chacun de leur côté. Quand ils se furent assurés que les horions dont ils s'étaient mutuellement gratifiés n'étaient que des bagatelles, ils arrêtèrent les protocoles d'un honorable traité de paix, et pour en cimenter les articles il fut convenu qu'on les arroserait de quelques verres d'hypocras.

Beaulieu fut entraîné malgré ses protestations et ses prières chez la dame Barbe Coquelardon, matrone bien connue qui tenait « chambres et dressoirs garnis pour les esbatements des nobles hommes de cour et non autres, » ainsi que l'indiquait au petit nombre des lecteurs de l'époque une enseigne écrite sur la porte par un clerc du présidial qui avait ainsi payé quelques écots retardataires.

De copieuses libations de vin du Rhin, d'Hypocras et de Malvoisie eurent bientôt noyé les scrupules de Beaulieu et mirent sa gaîté au niveau de la joyeuse humeur de ses nobles compagnons. Les jeunes seigneurs babillèrent entr'eux de femmes et de faits d'armes, Beaulieu parla de musique; il chanta d'une voix sonore et accentuée tous les airs en vogue à cette époque, aux acclamations de la compagnie qui répétait en chœur les refrains des couplets.

Les jeunes seigneurs, qui n'étaient pas étrangers à l'art qu'on nommait encore le *gai-savoir*, décernèrent une ovation bruyante au jeune musicien. Celui-ci, dans la confiance que donne l'ivresse, leur fit part de ses projets

et des obstacles que rencontrait leur exécution. Une partie de tarots fut aussitôt entamée, et tandis que Beaulieu, peu aguerri contre les résultats d'une orgie, dormait profondément dans un coin, des sommes considérables furent engagées au jeu. Il fut convenu entre les jeunes seigneurs, que le gagnant consacrerait une portion de ses bénéfices au voyage de Beaulieu, qui s'éveilla le lendemain dans les appartemens du duc de Joyeuse, son ci-devant adversaire et alors son bienfaiteur.

Le duc, après s'être égayé de la joie de son protégé qui avait trouvé dans ses poches plus d'or qu'il n'en avait vu de sa vie, le renvoya chez son père avec la promesse de son patronage quand il aurait achevé ses études musicales en Italie.

Deux jours après, Beaulieu, nanti de sa petite fortune, mais fidèle à ses modestes projets, était sur la route de Florence, le bissac sur le dos et le bâton à la main.

Puis, un mois s'était à peine écoulé, que le pauvre voyageur gémissait de misère et de maladie dans les combles d'une mauvaise hôtellerie de Florence. Un adepte dans la science de Gallien l'avait dépouillé pièce à pièce des beaux écus d'or qu'avaient épargné les voleurs de grand chemin pour l'amour des arts chers à l'Italie.

Beaulieu délivré de la fièvre, mais atteint d'une maladie plus difficile à guérir, l'indigence, se trouva un matin sans un denier parisis dans son escarcelle, au milieu des rues de Florence, après avoir payé son hôte et son médecin; mais le jeune et courageux artiste vivait dans la cité qui renfermait le berceau de la musique dramatique, c'était là l'essentiel; il pensait qu'il trouverait toujours bien un morceau de pain pour soutenir son existence, et le portail d'une église pour l'abriter pendant les tièdes nuits de l'Italie. Le malheureux jeune homme ne prenait souci que de la difficulté de pénétrer dans ces réunions splendides où s'exécutaient de loin en loin les opéras qu'applaudissaient avec transport tous les nobles seigneurs de la principauté.

Cependant Beaulieu s'était muni, à tout hasard, de la recommandation d'un de ses parens, pour un commerçant de Florence nommé Velutti. Le jeune musicien, presque exténué de faim et tombant de faiblesse, se rendit, en rougissant de honte, chez l'ami de son parent, déterminé qu'il était, à implorer son appui.

Le commerçant était un honnête et digne homme, qui accueillit avec cordialité le pauvre artiste, lui offrit sa table, et poussa la générosité jusqu'à lui avancer quelque argent, à condition, toutefois, que Beaulieu (qui avait plus d'instruction que les jeunes gens de son état n'en recevaient à cette époque) tiendrait ses livres pour ce qui concernait la partie des chiffres.

La famille du signor Velutti se composait de sa ménagère, matrone respectable d'une cinquantaine d'années, d'un caractère doux et bienveillant; d'un fils qui voyageait alors en Lombardie pour les affaires de la maison, et d'une fille de dix-sept ans environ, nommée Carina, dont l'extérieur peu remarquable devait son charme principal à la fraîcheur du jeune âge; elle joignait, d'ailleurs, toute la douceur de sa mère à l'enjouement naturel aux Italiennes.

Quant à Beaulieu, c'était un aimable jeune homme qui avait la légèreté gracieuse des Français d'alors, la molle insouciance des artistes de tous les pays et de toutes les époques; ses traits étaient nobles et dessinés avec énergie, sa taille était haute, et l'élégance de ses manières aurait fait honneur aux meilleurs gentilshommes de France et d'Italie.

Carina prit en gré, secrètement et sans s'en apercevoir elle-même peut-être, les graces du beau Français, qui n'était pas tellement absorbé par ses études musicales qu'il ne comprît à merveille les dispositions bienveillantes de sa jeune hôtesse. Mais Beaulieu avait été élevé dans les principes d'une retenue sévère, et la jeune Italienne était la vertu même. Le penchant qui entraînait les deux jeunes cœurs l'un vers l'autre, se bornait aux menus témoignages d'une affection pure et presque fraternelle. Souvent leurs mains se rencontraient à table, ou sur la broderie de la jeune fille, ou même sur les livres de compte du signor Vellutti. Alors ce rapide et léger contact faisait battre le cœur des deux amoureux, qui se regardaient en rougissant puis étouffaient un soupir en s'éloignant l'un de l'autre.

Depuis quelques jours l'amour que Beaulieu ressentait pour Carina lui faisait presqu'oublier son art et le but de son voyage, lorsqu'on annonça dans Florence la représentation d'un nouvel opéra. L'attente de ce grand événement rendit au jeune artiste toute sa curiosité; pendant la semaine qui précéda le spectacle, Beaulieu ne fut occupé qu'à chercher les moyens d'y assister. Ces moyens n'étaient pas faciles, car les places étaient retenues d'avance, et le petit nombre de celles que les valets de théâtre réservaient dans les couloirs et dans les moindres recoins pour les personnes de la bourgeoisie, étaient vendues par eux à des prix exorbitans. Beaulieu n'hésita pas à sacrifier, pour en obtenir une, les modiques avances que lui avait faites le signor Velutti; le jeune musicien fut admis pour son argent dans un réduit voisin du théâtre, d'où il pouvait tout entendre sans rien voir. Une affluence considérable de seigneurs et de nobles dames encombraient la salle, qui était somptueusement ornée aux frais du prince. Mais le spectacle de ce luxe échappait à

Beaulieu, et son attention n'en fut que plus concentrée sur les merveilles qui allaient s'accomplir.

L'opéra qu'on représentait avait pour titre *Endymion*. Il était composé par Horace Vecchi, qui fut depuis maître de chapelle du duc de Modène, et qui posa les fondemens de l'opéra comique en 1595.

Il ne nous est resté de l'ouvrage dont il est en ce moment question qu'une estime traditionnelle. Il était composé sur les modèles qu'avaient offerts Emilio del Cavaleriere, Mei et Caccini. De plus le compositeur y faisait usage des heureuses innovations dont Claude Goudimel avait enrichi l'harmonie, et il substituait le récitatif inventé par Vincent-Gallilée aux formes trop monotones du contrepoint. Enfin des chœurs étaient introduits comme finals pour chaque acte, ainsi que Peri en avait donné l'exemple dans son *Euridice*.

Toute cette musique, quoique très-variée pour l'époque, était excessivement simple de formes et médiocre d'exécution. Mais le style en était pur, et son expression naïve a vait un cachet de vérité, que nos mélodies tourmentées et notre gigantesque instrumentation ne rencontrent pas toujours.

Horace Vecchi préludait par cette composition ignorée aujourd'hui aux succès qui ont honoré la fin de sa carrière. L'auditoire était complétement satisfait, il couronnait par des acclamations unanimes chaque morceau de la partition, et Beaulieu, du fond de sa cellule obscure, y mêlait ses frénétiques applaudissemens.

Quand tout fut fini, le jeune Français sortit de son réduit tout autre qu'il n'y était entré. L'œuvre de Vecchi avait bouleversé toutes ses idées; le talent des chanteurs, quoique assez vulgaire pour l'Italie, le ravissait à l'extase. Il demanda aux artistes la faveur d'être présenté à la signora Zerbina, la première cantatrice de la troupe, et il lui exprima son admiration avec des transports et une conviction de sentiment qui plurent à la dame. Horace Vecchi lui-même fut flatté de cet hommage candide; il prit Beaulieu en affection, et, de concert avec Zerbina, qui accordait un intérêt particulier au bouillant jeune homme, il lui ménagea les moyens d'étudier son opéra en l'adjoignant au petit nombre d'instrumentistes qui composaient l'orchestre.

Des ce moment Beaulieu négligea les chiffres du signor Velutti. Carina elle-même cessa d'occuper la première place dans son cœur. L'amour qu'il vouait à son art venait de l'embraser d'un feu qui ne devait plus s'éteindre. Cependant lorsque son imagination fatiguée de ses rêves de gloire s'abattit sur la terre et rendit l'homme aux réalités de la vie commune, le désir d'associer sa Carina au bonheur qu'il entrevoyait dans l'avenir vint l'occuper de nouveau. Les regards enflammés qu'il adressait à la jeune fille n'échappèrent point cette fois à ses parens, et le signor Vellutti se mit à réfléchir sérieusement au parti qu'il était urgent de prendre relativement à son hôte.

Le bon commerçant, qui n'avait d'autres désirs que le bonheur de sa fille, et qui aimait le caractère loyal et impétueux du jeune Français, n'était pas éloigné de consentir à l'admettre dans sa famille. Mais il s'était aperçu de sa préoccupation ; ses nombreuses absences lui donnaient quelque inquiétude, et les nouvelles avances que lui avait demandées Beaulieu sans justifier l'emploi des premières, confirmait les soupçons qu'il avait conçus sur la moralité du jeune homme.

Velutti se crut en droit d'épier la conduite de celui qui pouvait devenir son gendre. De fâcheux rapports furent le résultat de ses investigations; on apprit au commerçant que Beaulieu faisait en quelque sorte partie de la troupe mélo-dramatique, et que de plus il était l'amant favorisé de la signora Zerbina.

Le lendemain, la maison et le cœur du commerçant étaient fermés au pauvre musicien. Cette disgrace imprévue le pénétra d'un amer chagrin; car la partie du rapport qui concernait ses relations avec la cantatrice était loin d'être exacte. Zerbina, qui avait interprété suivant ses habitudes de coulisses les hommages de Beaulieu, les attribuait à un sentiment personnel, et ses dispositions à l'égard du gracieux jeune homme étaient en effet des plus engageantes. Or le musicien, qui ne rêvait que son art près de la prima donna, la comblait des éloges que son enthousiasme savait rendre flatteurs : mais il aimait sincèrement Carina, et l'idée de la perdre à jamais le navra de douleur.

Beaulieu ne put ignorer les motifs qui le privaient de l'affection de Velutti, et le séparaient de son amie. Il essaya vainement une réconciliation avec l'honnête commerçant; sa tentative n'aboutit qu'à le convaincre que la jeune fille, malgré les torts qu'elle lui supposait, lui conservait en secret et en dépit d'elle-même toute sa tendresse.

Alors une résolution généreuse et digne d'un grand artiste vint relever le courage de Beaulieu. Il voulut d'un seul coup fonder l'édifice de sa réputation, contraindre Velutti lui-même à rendre hommage à son génie, et reconquérir par ses succès la position que lui avait fait perdre l'entraînement de sa vocation. Il entreprit audacieusement la musique d'un intermède avec des danses et des chœurs. L'amour d'une femme vertueuse et le désir de la gloire, les deux plus nobles sentimens qui puis-

sent honorer le cœur d'un homme, enflammèrent la verve du nouveau compositeur et déployèrent son énergie.

L'œuvre de Beaulieu fut exécutée avec toute la pompe que l'art dramatique pouvait étaler alors. Mais le musicien fut obligé de prendre un pseudonyme, car dès cette époque l'Italie avait adopté le préjugé dont elle ne s'est pas encore dépouillée à l'égard des compositeurs étrangers.

Le succès de cet intermède fut aussi brillant qu'éphémère, car il rendit à Beaulieu les bonnes graces du signor Velutti et l'amour de Carina; mais le jour même où cette réconciliation couronna les efforts de l'heureux compositeur, la prima donna rendit son rôle, et par un caprice qu'elle ne voulut jamais expliquer, elle s'opposa de toute son obstination à ce que l'intermède fût désormais représenté.

Beaulieu, contraint à renoncer aux succès du théâtre, se consola près de sa jolie fiancée, des ridicules rigueurs de la cantatrice. Il revint en France avec sa jeune épouse et son intermède à peine défloré par le triomphe d'un seul jour.

Le duc de Joyeuse tint parole à son jeune protégé; grace au puissant patronage de ce noble seigneur, Beaulieu fut appelé à faire briller ses talens à la cour du roi de France. Henri III le nomma maître de sa musique particulière, et, lorsqu'en 1582 ce monarque célébra les noces de la princesse de Lorraine, sœur de la reine, avec le duc de Joyeuse, Beaulieu fut chargé de la musique de cette fête et fit représenter à cette occasion un ballet avec des chants et des chœurs.

Cet ouvrage, dont la portée n'égalait pas celle des productions religieuses de quelques-uns de ses devanciers, offre pourtant dans son ensemble une vraisemblance dramatique et des convenances de style qui manquaient aux opéras italiens. C'est d'ailleurs la première partition de ce genre qui ait été exécutée en France; elle donna naissance aux ballets chantés qui, pendant cinquante ans, se succédèrent sur la scène française. Ils furent transformés en opéras réguliers par l'abbé Perrin, puis, dix ans après, par Lulli qui adapta définitivement les formes de la musique dramatique aux exigences françaises, et nous les transmit perfectionnées mais toujours respectées par ses illustres successeurs.

Stéphen de la Madelaine.

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE.

CONCERT ET DISTRIBUTION DES PRIX.

La distribution annuelle des prix a eu lieu, dimanche passé, 15 novembre, au Conservatoire de musique. L'affluence était considérable suivant l'usage, et la séance s'est ouverte par un discours prononcé par M. le duc de Choiseul. Après avoir déploré les pertes qu'a éprouvées l'art musical dans le courant de l'année, l'orateur a signalé le progrès des études et les améliorations introduites dans l'établissement. Au nombre de ces améliorations le public aurait sans doute désiré qu'on en apportât une dans le système de chauffage de la salle de concert, ou jusqu'à présent on n'est parvenu à obtenir qu'une odeur de fumée très-prononcée et nulle espèce de chaleur. Après le discours on a fait la distribution des prix et les élèves sont venus recevoir chacun à leur tour le prix de leur travail et de leur talent. On s'étonne toujours de la froideur avec laquelle le public accueille les noms des lauréats, même de ceux qui ont obtenu leur prix avec le plus d'applaudissemens. On ne peut expliquer cette singularité, que par l'espace de temps beaucoup trop long qui s'écoule entre le concours et la distribution. Le Conservatoire est le seul établissement d'enseignement où l'on distribue les récompenses méritées dans le cours d'études précédent, à la rentrée des classes au lieu d'en faire la clôture de l'année scolaire, comme cela se pratique partout. Cet usage a plusieurs inconvéniens : le premier c'est d'avoir laissé oublier au public le degré de mérite, qu'ont déployé les concurrens, en supposant toutefois que le public des concours soit le même que celui de la distribution. Le second est de faire entendre des élèves dont les travaux ont été suspendus pendant deux mois, et qui peuvent avoir perdu pendant la privation de leçons des mois de vacances.

Après la distribution, le concert a presque immédiatement commencé. Qu'on nous permette encore une observation sur une amélioration qui nous semblerait importante. Pourquoi, puisque en tête de la liste des lauréats, on proclame le nom des élèves de composition, qui ont remporté le grand prix à l'Institut, pourquoi, dis-je, n'exécuterait-on pas à ce concert non-seulement la cantate du 1er grand prix, mais celles de tous les concurrens dont le nombre ne s'élève jamais au-delà de quatre. Par-là on pourrait s'éclairer sur l'appréciation plus ou moins juste du jury de la classe des beaux arts dont je suis loin de reconnaître l'infaillibilité, non pas que je pense, ainsi que certains artistes, qu'il soit complétement absurde de faire juger la scène par d'autres personnes que des compositeurs, parce que j'ai toujours été

convaincu que la musique était plutôt faite pour le public que pour les musiciens ; mais je ne peux comprendre qu'on soumette au jugement de sculpteurs, peintres et architectes, une scène musicale composée pour l'orchestre et exécutée au piano. Il est impossible de faire apprécier par de tels juges le mérite du compositeur qui perd ainsi la plus grande partie de ses avantages et dont les défauts deviennent souvent des qualités par la réduction au piano. Je parierais que si on soumettait à ce jury une symphonie de Pleyel et une de Beethoven, toutes deux arrangées pour piano, celle de Pleyel obtiendrait la préférence. Voilà, comme les compositeurs français, dont le sort est si peu avantageux et qui reçoivent si peu d'encouragemens, commencent déjà par une tribulation, dès leur début dans la carrière. Aussi, conseillerai-je aux jeunes gens qui tiennent plus à obtenir le prix qu'à faire une bonne scène à prendre plutôt pour modèle l'ouverture de la *Caravane* que l'introduction de *Robert-le-Diable*.

Revenons au concert de dimanche, qui a commencé par une ouverture de Méhul assez mollement exécutée. Il y avait défaut d'ensemble dans l'attaque des cors et trombonnes qui forme le début de ce morceau. Puis est venu un air varié de basson par M. Constant Sy. Ce jeune homme a une belle qualité de son et surtout de justesse qu'on ne peut obtenir que difficilement sur cet instrument imparfait. Si les applaudissemens qui ont suivi la fin de son air varié n'ont pas été plus nourris, M. Sy ne doit pas s'en prendre à son manque de talent, mais au peu de plaisir que peut procurer un solo de basson. Cet instrument admirable dans l'orchestre et qui y produit des effets si variés et si prodigieux, est insupportable comme partie récitante. On doit cependant savoir gré aux artistes qui se dévouent à cultiver un instrument aussi ingrat et les compositeurs surtout leur sont très-redevables, car les bassonistes commencent à devenir fort rares, depuis que les ophicleïdes ont victorieusement usurpé leur place dans la musique militaire.

Mlle Vernet a beaucoup mieux chanté son air de *la Muette* qu'elle ne l'avait fait au concours, elle a produit beaucoup d'effet. Nous sommes fâchés d'être obligé de retourner entièrement la phrase pour Mlle Hirne. Cette jeune personne douée d'une très-belle voix, avait obtenu son prix aux applaudissemens unanimes de ses auditeurs. Un tremblement nerveux dont elle était atteinte depuis deux jours, avait entièrement paralysé ses moyens au concert de dimanche, et il lui a été impossible de faire même soupçonner qu'elle eût de beaux moyens, nous en appellerons de Mlle Hirne malade à Mlle Hirne bien portante. Un air varié de clarinette, exécuté par M. Paulus a été fort applaudi, malgré l'accident que les musiciens désignent sous le nom de *couak*, qui a failli un instant faire perdre la tête à l'exécutant, en qui on a remarqué une très-belle qualité de son et une bonne manière de phraser, qui décèlent l'habileté de son professeur, M. Beer. L'air varié de flûte, par M. Forestier aîné, et le concertino de violon, par M. Javault ont également fait plaisir, ainsi qu'une fantaisie de Herz, sur le chœur du *Crociato*, de Meyerbeer. Ce morceau à deux pianos et à huit mains, a été exécuté par les quatre premiers prix de piano, Mlle Klotz et MM. Lefébure, Honoré et Gloria ; ajoutons que les deux pianos de MM. Erard sont excellens.

Mais les honneurs du concert ont été pour Mlle Flécheux, dont les débuts ont été si brillans à l'Académie royale de Musique. Tout en rendant justice aux belles dispositions de cette jeune cantatrice, nous sommes loin de partager le fanatisme aveugle de ceux qui ont prétendu qu'elle allait faire oublier Mme Damoreau. Une élève qui a à peine deux ans d'étude (il n'y a que dix-huit mois que Mlle Flécheux est entrée dans la classe de Ponchard), ne peut pas remplacer une artiste consommée qui compte vingt années de succès dans les principaux théâtres de l'Europe, mais le plus bel avenir est réservé à Mlle Flécheux, si elle ne se laisse pas enivrer par les applaudissemens, et si elle continue à travailler consciencieusement. Il ne s'agit pas seulement pour elle, de conserver, il faut encore acquérir : sa facilité est prodigieuse ; mais tous les sons de sa voix ne sont pas sortis, le médium est faible et a besoin d'être travaillé, les notes graves sont d'une bonne qualité, quoique un peu empâtées, et il faut encore beaucoup d'études à Mlle Flécheux, pour obtenir une égalité d'émission de son parfaite dans tous les registres de la voix. Sa manière d'attaquer la note est loin d'être irréprochable : les études premières indispensables à tout bon chanteur, celles de vocalise nous semblent avoir été insuffisantes, ce qu'explique facilement le peu de temps que Mlle Flécheux a mis à suivre les cours de chant au Conservatoire. Ce n'en est pas moins une précieuse acquisition pour le théâtre de l'Opéra, déjà riche des talens de Mmes Gras et Falcon, et la voix de cette jeune cantatrice sera un puissant auxiliaire pour l'exécution du nouveau chef-d'œuvre que nous prépare M. Meyerbeer.

Si l'on est en droit d'exiger la perfection sur le théâtre de l'Opéra, on peut être plus indulgent au Conservatoire qui, en définitive, n'est qu'une école : aussi je n'ai pas besoin de dire l'enthousiasme qu'à excité la manière remarquable dont Mlle Flécheux a chanté son air du *Comte Ory*, c'étaient des trépignemens, des applau-

dissemens à n'en pas finir, et j'ajouterai qu'ils étoient mérités. Une seule et dernière observation critique à Mlle Flécheux. On m'a dit qu'elle était très-peu musicienne, et je crains qu'on ne m'ait pas trompé. Déjà, à son premier début dans *Robert*, j'avais remarqué plusieurs hésitations dans la mesure. Dimanche encore, la même faute s'est renouvelée, et l'orchestre, qui n'était pas celui de l'Opéra a eu de la peine à suivre la chanteuse. Mlle Flécheux doit se tenir en garde contre son peu de savoir dans la théorie. Je sais qu'il est un peu dur pour une artiste de l'Académie Royale de Musique d'en revenir aux leçons de solfége, mais la première condition d'un chanteur est d'être bon musicien. Nous n'en sommes heureusement plus au temps où les acteurs se faisaient seriner leur rôle avec un violon, et Mlle Flécheux a un trop bel avenir, pour négliger aucune des études qui doivent porter son talent à la perfection.

Il est à désirer que le Conservatoire puisse nous offrir souvent des premiers prix de chant comme Mlle Flécheux, il aurait alors pour la musique vocale cette supériorité d'enseignement que chacun lui reconnaît pour la musique instrumentale.

A. A.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Le Siége de Corinthe, de Rossini.

L'activité de la nouvelle administration est des plus louables : au milieu des études que nécessite le nouvel opéra de M. Meyerbeer, on trouve encore moyen, de remonter d'anciens ouvrages, pour varier un peu le répertoire, par le congé forcé de Mlles Elsler et la maladie de Mlle Taglioni.

C'est une bonne fortune pour les nombreux habitués de l'Académie royale de Musique, que la reprise et la réduction en deux actes du *Siege de Corinthe*, de ce premier ouvrage que Rossini lança sur la scène française, et qui fut le signal de l'immense révolution qui s'est opérée à ce théâtre depuis dix ans. Nous vivons si vite, dans ce siècle, les événemens se succèdent si rapidement, nous avons vu tant de révolutions bien autrement importantes depuis l'apparition du *Siége de Corinthe*, qu'à peine nous rappelons-nous ce qu'était le théâtre de l'Opéra à cette époque. On y sentait depuis long-temps la nécessité d'épurer le système de chant qui y régnait, et on avait déjà fait quelques efforts pour y parvenir. Le sceptre du chant était partagé entre Dérivis et Nourrit père (Adolphe Nourrit ne venait qu'en seconde ligne) et Mmes Grassari, Dabadie et Javureck, lorsque l'on eut l'idée de faire débuter Mlle Cinti. L'idée était excellente, elle parut absurde et extravagante. En effet que pouvait-on espérer d'une actrice qui chantait et qui ne ne savait pas crier. L'engagement ne fût même fait que presque conditionnellement : car Mlle Cinti devait alterner avec l'opéra Italien, régi alors par la même administration que l'Académie royale de Musique. Son premier début eut lieu dans *Fernand Cortez* et son succès fort tranquille. Passe pour ce rôle là, disait-on, mais jamais elle ne pourra aborder la vestale. Cela était vrai et Mlle Cinti eut le bon esprit de s'en tenir au rossignol et au devin du village en attendant les créations. On comprit petit à petit qu'il serait peut-être possible un jour de chanter au grand opéra. Mais une cantatrice ne fait pas une troupe, et la voix fraîche et pure de Mlle Cinti, contrastait singulièrement avec les beuglemens de Dérivis père, le Talma du lieu. Enfin vint Rossini. On conçut l'idée de le faire travailler pour l'opéra et on lui assura un beau traitement pour écrire des ouvrages ; insouciant et paresseux, comme il l'a toujours été, moins cependant qu'aujourd'hui, Rossini trouva commode de livrer le *Maometto* qui était inconnu en France, on le traduisit à peu de choses près : mais les traducteurs eurent soin d'écrire la pièce en beaux vers alexandrins, sentant la littérature de l'empire d'une lieue, et en tout conformes aux exigeances de l'opéra d'alors. Cela ne faisait pas le compte de Rossini et il fallut que ces messieurs se missent à ajuster leurs paroles sur sa musique. Les voilà donc alignant des quatrains de trois rimes féminines et d'une masculine, tout étonnés d'apprendre que cette coupe était la plus favorable à la musique, et que Quinault que sur la foi de Voltaire ils avoient cru un grand homme pour faire des opéras, n'avait jamais fait que les vers les plus anti-lyriques qu'on se puisse imaginer. Cependant la partition italienne était insuffisante pour rendre toutes les situations de l'ouvrage français, et Rossini dut composer quelque ouvrages nouveaux, puis des airs de danse, enfin tout ce qu'on exige pour un grand ouvrage.

Si les débuts de Mlle Cinti à l'Opéra avaient causé de la surprise, l'annonce d'un opéra fit bien un autre tintamare. M. Dérivis leva les épaules quand on lui dit qu'il allait chanter la musique du Maestro, et Mlle Grassari faillit tomber en syncope en apprenant qu'elle ne jouerait pas dans cet ouvrage. Il y avait un grand air de basse que chante Mahomet dans la partition italienne. Rien n'est plus plaisant que la parodie qu'on fut obligé d'en faire pour que Dérivis parvînt à l'exécuter. On peut comparer les deux manières, car il est gravé dans la partition française tel que Dérivis le chantait : la ritournelle seule a conservé quelque chose du véritable motif, et la difficulté devait être d'autant plus grande pour le pauvre Dérivis, que le début de son air se faisait sur l'hémistiche le plus dur que forgeât jamais cerveau de poète d'opéra.

« Chef d'un peuple, chef d'un peuple indomptable, » la réunion de toutes ces consonnes ne fait-elle pas un effet charmant.

Si l'on riait de Rossini à l'Opéra, c'était bien autre chose au conservatoire : qui se serait permis de rendre justice à cet immense génie, se serait fait huer et conspuer par toute l'école. Cependant *Otello* avait un peu fait remonter les actions de Rossini, et on put croire un instant qu'on voudrait bien lui accorder quelque mérite, parce qu'il échappa un jour à M. Catel de dire qu'il avait trouvé de bonnes choses dans *Otello* ; mais si ce dernier ouvrage lui avait fait trouver grace devant quelques musiciens un peu moins encroûtés que les autres, la coterie française, et elle était formidable alors, ne lui pardonnait pas les *turlututu* du *Barbier*, *du Turco* et de la *Gazza Ladra* (c'est ainsi qu'on désignait les agrémens de chant qui se présentent fréquemment dans la musique italienne).

Enfin vint le grand jour de la première représentation. Quelle dut être la stupéfaction des détracteurs de Rossini, en enten-

dant cette admirable introduction si sévère, d'une couleur si locale, d'une énergie si profonde, d'un style si grandiose, et qui à elle seule suffirait pour mettre *le Siége de Corinthe* au rang des chefs-d'œuvre. Le trio qui suit, où les voix sont si noblement disposées, où l'harmonie est si distinguée et si facile en même temps, n'eût pas moins de succès; mais le final du deuxième acte et surtout l'admirable scène des Drapeaux du troisième acte l'emportèrent sur les autres beautés répandues à profusion dans l'ouvrage. Il ne faut pas croire cependant que cette justice fut rendue par tout le monde. Il est curieux de lire les articles des journaux du temps; le *Constitutionnel*, par exemple, dans son feuilleton, qui je crois, était d'Evariste Dumoulin, cite la scène de la bénédiction des drapeaux. Que croyez-vous qu'il trouve à louer? ce sont les vers; il les cite tous, et termine ainsi : « Nous ne savons pourquoi M. Rossini ne s'est pas donné la peine de mettre en musique cette admirable poésie »; les vers de cette scène sont certainement fort beaux, mais ce qui nous semble le plus admirable, c'est la stupidité du feuilletoniste, qui n'a pas même compris la mâle énergie de ce sublime morceau, le public heureusement ne pense pas comme le *Constitutionnel*, et cette musique devint bientôt populaire. On avait craint que Rossini ne fût pas à la hauteur de son sujet, et que sa musique ne fût d'une allure trop mesquine pour le grand Opéra (ceci semble absurde en 1835, mais en 1826 c'était une opinion presque générale), et cependant si le succès du *Siége de Corinthe* ne fut pas plus grand, cela tient plutôt à la sévérité du style dans quelques parties. Nous avons fait de grands progrès en musique depuis cette époque, et il est probable que l'œuvre si remarquable de Rossini sera mieux appréciée qu'à la première apparition : l'exécution sera d'ailleurs beaucoup meilleure; Mlle Falcon remplira le rôle de Pamira, où Mme Damoreau était faible de moyens et tout-à-fait nulle comme actrice; Levasseur jouera Mahomet, Derivis fils, le grand prêtre, et Massol Cléomène. A. Nourrit reste seul de la création. On se rappelle la manière ravissante dont il chantait le bel air du troisième acte, où se trouve une mélodie délicieuse : « C'est toi grand Dieu, qui des bords de l'abîme, » les suppressions ont porté sur le divertissement dont les airs étaient charmans et le final du premier acte; or, le troisième acte conservé tout entier fera le second acte dans cette nouvelle coupe.

La reprise de cet Opéra ne peut avoir qu'une influence très-heureuse sur les recettes. Il est rare, en effet, de voir un ouvrage mieux monté à la reprise que dans sa nouveauté : c'est cette espèce de phénomène que nous serons appelés à admirer la semaine prochaine; cela nous fera un peu patienter jusqu'à *la Saint-Barthélemy* si ardemment désirée; nous voudrions bien que la nouvelle apparition du *Siége de Corinthe* pût produire sur l'année 1836, une influence qui fît éclore autant de nouveautés remarquables en musique, qu'on en vit paraître lors de la première représentation en 1826. Cette année là on donna à l'Opéra comique, *la Dame blanche* et *Marie* au Théâtre Italien, *la Sémiramide* pour la première fois, et au grand Opéra *le Siége de Corinthe*.

A. A.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Mathilde, ou la Grande Duchesse, opéra-comique en 4 actes, paroles de MM. Mélesville et Merville, musique de M. Caraffa.

(Première représentation.)

Cet opéra devrait s'appeler *la Morte*, et voici pourquoi :

Il y a quelques années, un homme de goût et d'érudition, ennuyé du style à trombones et à tambours qui avait fait invasion dans notre littérature, alla déterrer dans les *novellieri* d'Italie, d'admirables compositions où la simplicité antique et naïve du débit s'alliait à la poésie la plus touchante et à l'observation la plus délicate des passions humaines; c'était comme de chastes figures de Pérugin ou de la première manière de Raphaël. La leçon était bonne; j'ignore si elle fut sentie, mais je sais que nous avons eu des singes de candeur et de naïveté comme des copistes de grandeur intime.

Dans une de ces nouvelles si heureusement exhumées, Ginevra Dei Amieri, dont le père ambitieux avait, comme toujours, préféré pour gendre le riche Francesco Dei Agolanti, au bel Antonio de Rondelli, riche surtout de son amour, Ginevra mariée tomba malade pendant la peste de Florence. On la tint pour morte, et la peur de la peste fit qu'on l'enterra à la hâte, et que personne ne veilla auprès de son tombeau. Elle se réveilla pendant la nuit, sortit de son caveau et s'en fut frapper à la porte de son époux, qui croyant voir un spectre, lui promit des messes et courut enfermer sa frayeur et ses larmes sous ses couvertures. La pauvre Ginevra apporta la même terreur et reçut les mêmes exorcismes à la porte de son père, de sa mère et de son oncle. Elle tomba de douleur, de froid et d'épuisement sur les marches d'une église; mais la vierge lui inspira la pensée d'aller demander secours à Antonio qui l'avait tant aimée. Elle reprit courage et marcha en se tenant aux maisons. Je ne connais dans les inventions galvaniques de la littérature moderne, rien de saisissant comme cette affreuse promenade de la *meschinella* pendant une froide nuit d'octobre. Antonio l'accueillit avec empressement, la confia aux soins de sa mère, et au bout de quelques jours, elle était parfaitement rétablie. Alors, pendant qu'Antonio en était encore à pressentir l'avenir, elle trouva, avec une téméraire finesse de femme, le seul biais qui pût les aider dans leur perplexité. Elle se tint pour définitivement morte, et sortit sans crainte pour célébrer son mariage posthume avec Antonio. Francesco la rencontra et voulut la réclamer, mais elle le repoussa, et invoqua la décision de l'archevêque. Après avoir raconté au prélat tout ce qui lui était arrivé de douloureux, elle termina par ces mots : « Sortie du tombeau, je me suis traînée par la ville pendant deux heures : chassée de toutes les portes, j'allais certainement devenir la proie de la mort. Antonio seul m'a sauvée par son accueil hospitalier. Si je vis encore c'est son ouvrage, et c'est pour cela que ma vie lui appartient. Je n'ajouterai plus un mot. Votre sentence, monseigneur, qui est celle du ciel, sera juste et miséricordieuse. » Francesco ne put répondre une syllabe, et l'archevêque, vrai successeur des apôtres, lequel avait reçu le pouvoir de lier et de délier, sépara solennellement Ginevra de Francesco, et bénit son nouveau mariage avec Antonio.

A la place de la Bourse, on ne pouvait guère concevoir un drame avec cette pure netteté de contours; j'accorderai d'ail-

leurs que quelques incidens seraient devenus, pour le musicien surtout, des ambarras sérieux dont un homme de génie eût pu seul se tirer. Ginevra est donc devenue Amélie de Kahlemberg, Antonio, Albert d'Anspach, noble et pauvre officier, l'archevêque a été transformé en grande duchesse, et la scène transportée dans un des châteaux situés aux bords du Rhin. Amélie ne fait pas de promenade nocturne, mais elle est rappelée à la vie par les embrassemens solitaires de son fidèle Albert. Il est bien entendu aussi que le premier mariage n'avait pas eu de suites sérieuses, parce qu'Amélie avait été frappée, après la signature du contrat, d'une maladie théâtrale que vous appellerez si vous voulez, apoplexie volante.

Il y aurait donc dans la question de droit, moins de difficultés que dans la nouvelle primitive, si la grande duchesse qui aime bien sa compagne Amélie, n'aimait encore plus fort, quoique secrètement, son jeune capitaine Albert. Et comme l'affaire portée au tribunal suprême, a partagé les juges en nombre égal de voix, la décision est remise à la grande duchesse, qui est la cour de cassation de ce pays là, et prononce par voie interprétative et réglementaire. Si l'on m'avait dit en pareil cas, *quid juris?* comme nous faisait à l'École de Droit M. Demante, j'aurais peut-être su que répondre; mais la grande duchesse s'embarrasse fort peu du *quid juris?* elle qui est embarassée par son amour, la plus grosse affaire des pauvres femmes. Pourtant la générosité l'emporte sur la jalousie, et Amélie est déclarée une nouvelle enfant, venue toute grande en une nuit, au comte de Kahlemberg, à la place de sa première fille mariée et bien mariée, morte et bien morte.

Quoique journal de musique, nous nous sommes occupés assez longuement du poème, parce que c'est un des plus beaux sujets que nous ayons vu depuis long-temps entre les mains d'un musicien. Il est fâcheux que M. Caraffa, par suite de ses antécédens, ou de son organisation personnelle, n'ait pas deviné la couleur étrange et originale qu'il pouvait tirer d'un pareil sujet. Je suis fort embarrassé pour vous parler de l'ouverture de M. Caraffa, parce que j'en ai entendu un trop grand nombre de pareilles, avec lesquelles celle-ci se confond dans ma mémoire. Je ne puis vous assurer que ce soit ce que je vais vous dire, mais vous connaissez tous les procédés usités dans ce genre de fabrication. D'abord, une introduction lente commençant par un grand accord d'une mesure suivie de trois autres mesures de *pizzicato*; puis l'accord recommence avec sa queue de *pizzicato*. Cela fait une phrase bien carrée. Après quoi, vient une plainte de quelque instrument à vent, sur un mouvement onduleux des violons et des basses, puis des accords d'attente flanqués de grosse caisse et de cymbales, et un allégro bien scherzo sur le premier motif venu. Un second allegro s'emmanche par les tuyaux de la clarinette, et après une série d'accords qui font semblant de moduler un second motif d'allégro, galoppe de nouveau en groupes de six notes; seulement il a changé de monture et court maintenant sur le hautbois. J'avais cru un instant que M. Caraffa allait nous présenter cette seconde redite à la quinte, ce qui rafraîchit toujours un peu l'oreille, mais ce moyen, tout commun qu'il fût, est encore trop pédantesque pour les gens qui font rétrograder l'art, à la simplicité la plus paresseuse. Je le répète, je ne puis vous attester que toute l'ouverture soit ainsi, mais c'en est certainement la plus grande partie.

Rappelez-vous ensuite toutes les méthodes qui ont le plus cours dans la confection des duos, trios, quatuors, finales et petits couplets; jetez dans ces moules des motifs gracieux, écrits avec une aisance et une facilité désespérantes; joignez au tout une cloche et un orgue pour la cérémonie religieuse, le crescendo annoncé, *ne varietur*, par le grondement sourd de la tonique sur deux brèves suivies d'une longue, et vous aurez la musique de tous les jours, mais non pas encore celle de M. Caraffa, car il faut, pour la compléter, une imitation de *Moïse* dans un chœur, une autre de *D. Juan* dans un duo, l'introduction du chœur des moines de *Robert-le-Diable* pour l'acte des caveaux funéraires, et une autre du chœur des chasseurs du *Freischütz* pour le trio du quatrième acte. Nous opposerons à ce fatras vulgaire, le duo des amans au premier acte, dont le caractère est tendre et vrai, de jolis couplets à rhythme ternaire dans l'introduction, un duo bouffe très-élégamment combiné, et le grand duo d'Amélie et de la duchesse où nous avons entendu de belles phrases pleines de dignité. Tout cela fait regretter que notre époque ait dévoré comme tant d'autres M. Caraffa, que ses compositions juvéniles annonçaient bien heureusement.

L'ouvrage est bien chanté *pour le théâtre de la Bourse*. Mademoiselle Prévost est un lest suffisant dans les ensembles; Ses intonations n'ont pas toujours été justes. Dans le duo du quatrième acte, mademoiselle Lebrun qui partait d'un point différent, est arrivée au même résultat équivoque. Madame Casimir a été irréprochable quand elle revenait par degrés à la vie. Mais le démon de l'Opéra-Comique reprenant le dessus avec la circulation du sang, la tenue et la pureté ont été oubliées comme des dévotions de matelots après l'orage. Thénard a fait preuve d'une sorte d'art. Inchindi paraît avoir pris pour modèle Zucchelli, qui était certainement un beau modèle, mais il faudrait mieux : il faudrait savoir parler, à l'Opéra-Comique. La même observation s'applique à madame Damoreau, qui regrettera long-temps d'avoir quitté l'Opéra, où elle fut à sa place.

G. L. P.

RENSEIGNEMENS SUR MADEMOILELLE WÉBER.

On lit dans l'*Impartial* du 16 novembre :

Paris, 15 novembre 1855.

Monsieur le rédacteur,

Un très-spirituel et touchant fragment des *Mémoires de Carême* sur la cuisine des pauvres, inséré dans *l'Impartial*, appela l'attention sur la malheureuse position de mademoiselle Wéber, âgée, contrefaite et maintenant livrée au dernier dénûment.

Absent de Paris, je n'ai pu lire cet article que dans les journaux du Midi, où il a fait une impression vive et pénible. De retour, je m'empresse de compléter les renseignemens de Carême : et de répondre à l'appel des journaux de musique qui demandent si les faits sont vrais, afin de soulager l'infortunée sœur de Wéber en ouvrant immédiatement une souscription.

Oui, les faits sont vrais : mademoiselle Wéber vit, elle est malheureuse; rien n'est exagéré dans le tableau tracé par Carême : l'imagination n'a rien à y ajouter. Je lui ai donné des secours pendant plusieurs années. A son ancien domicile rue Saint-Jacques n° 316, après six étages on arrivait dans son gre-

nier à l'aide d'une échelle ; toujours assise près d'une petite ucarne où elle travaillait, une table devant elle, à peine vêtue de quelques haillons ; elle était là sans feu pendant la saison la plus dure, m'attendant avec impatience, car les secours de chaque semaine, de chaque mois, venaient tard pour des besoins sans cesse renaissans. Elle me faisait asseoir, me racontait ses peines, parlait de ses besoins, de ses projets si elle avait un peu d'argent. Vraiment sa parole était éloquente au milieu de cette misère. Voyez, monsieur, j'ai froid, et ses mains glacées s'étendaient vers moi ; cette robe tombe en lambeaux, c'est la seule ! Pas de souliers pour aller acheter du pain, chercher de l'ouvrage. Et ce lit ! voyez mon lit : un pliant vermoulu, une ou deux bottes de paille, un lambeau de tapisserie ramassée dans la rue, c'est tout ! Puis ses idées s'agitant rapidement dans sa tête affaiblie, elle prenait une conversation qu'elle abandonnait bientôt pour une autre : de sa famille de Wéber, elle passait aux affaires de ses voisines ; sa parole, son récit étaient rapides, confus comme sa pensée. J'étais loin dans l'escalier que j'entendais encore des remercîmens pour ma visite du jour, des demandes pour la suivante. Trop occupé des besoins présens pour cette malheureuse, j'ai fait peu attention à ses récits du passé jusqu'à l'instant où j'ai vu qu'une grande misère pouvait être adoucie.

A mon retour, j'ai voulu la voir ; elle avait quitté la rue Saint-Jacques, sans indiquer sa nouvelle demeure ; après bien des recherches, je l'ai trouvée rue Mouffetard, n° 37. C'est toujours elle, la pauvre fille gaie et triste en même temps ; elle commence avec intérêt une conversation qu'elle interrompt par des divagations sans fin. Elle est accourue à moi : « Ah ! c'est vous, monsieur, vous ne m'oubliez pas, vous ! » Et après ces mots de bonne affection, de reconnaissance plus rien de raisonnable. A mes questions sur Wéber, sur sa famille : « Oh oui ! lui aussi a été malheureux ! lui aussi... hélas ! je serais riche, heureuse aujourd'hui. » Tout à coup sa figure s'anime, prend une expression de gaîté : « Vous ne savez pas, monsieur ? je suis allée le voir il y a quinze jours, j'ai dîné avec lui... — Où donc ? — A l'hôtel ! — Mais il ne vit plus, Wéber. » Elle a ri !... — « Le chevalier, monsieur, c'est aussi mon cousin et mon neveu... » Je ne pouvais plus rien espérer. J'ai interrogé les personnes qui lui donnent l'hospitalité. Ses pauvres meubles, sa table, sa chaise, un vieux tabouret, son pliant tout a disparu ; elle habite une chambre garnie à quatre sous par jour, elle ne peut payer, mais on s'intéresse à sa misère ; on attend : souvent on la nourrit.

L'autre famille dont parle l'article plein d'ame de Carême habitait au n° 350 de la rue Saint-Jacques, c'est la famille Moreau ; elle a quitté cette maison et le quartier ; mais leur malheur n'a pas cessé, comme le dit l'éditeur des *Mémoires de Carême* : ils vivent tous.

Les secours distribués par le bureau de charité sont considérables, les dons et les aumônes sont immenses à Paris : mais pour des infortunes comme celles de mademoiselle Wéber et de la famille Moreau, ces ressources sont insignifiantes. A ce degré de misère qui fait exception dans la classe indigente, il faudrait des moyens extraordinaires. Une société fondée en dehors des bureaux de charité, mais en rapport avec eux, pourrait, avec quelques centaines de francs, rendre une famille au bonheur, à la vie.

Cette lettre devant adoucir le sort d'une malheureuse femme qui porte un grand nom dans les arts, j'ose espérer de vos sentimens que vous voudrez bien l'insérer le plus tôt possible. Malheureuse et âgée, mademoiselle Wéber n'a pas le temps d'attendre. Je suis etc. P. Gaubert, jeune.

Nous ne nous étions pas trompés dans la conjecture que nous avions exprimée récemment, que la demoiselle Weber, dont parlait le fragment inédit des mémoires de Carême était étrangère à l'illustre auteur du *Freyschütz*. A peine le document que nous venons de citer nous était-il parvenu, que nous nous sommes transportés chez cette personne dans tous les cas si intéressante. Nous avons appris d'elle, que le Weber dont elle est la sœur, est un musicien très-connu pour jouer au Wauxhall et dans d'autres bals publics, des valses et des contredanses. Son père, marié à Paris, y tenait une buanderie, essuya des revers de fortune et est mort il y a onze ans. Il n'avait rien de commun que le nom avec Charles-Marie de Weber, issu d'une famille de barons Allemands. Au surplus notre visite n'aura pas été sans résultat, puisqu'elle nous permet d'appeler toute la généreuse sympathie de nos bienfaisantes lectrices, sur une infortunée dont ses voisins s'accordent à représenter la conduite et les sentimens comme irréprochables et dignes d'un meilleur sort.

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE.

Beauvais, 9 novembre 1835.

Monsieur,

Abonné à la *Revue Musicale*, j'ai vu avec plaisir dans votre n° 44, qui continue le journal de M. Fétis, l'article sur l'auteur de *Charmante Gabrielle*. Cet article m'a d'autant plus intéressé, qu'Eustache du Caurroy était de mon pays, et que je pouvais vérifier, du moins en partie, l'exactitude des faits avancés.

Je vais vous faire part de quelques différences que j'ai remarquées entre le récit de M. de La Madelaine et une pièce exacte que je possède et que j'ai sous les yeux en écrivant, la généalogie de cette famille remontant à 1430. Cependant je remercie l'auteur de cet article pour le plaisir que j'ai éprouvé en lisant l'éloge qu'il a fait d'un homme de Beauvais qui a eu quelque célébrité.

Le père d'Eustache du Caurroy fut Claude Ecuier, et non Bernard du Caurroy qui n'était pas simple procureur mais procureur du roi en l'élection de Beauvais. Claude du Caurroy se maria deux fois : il épousa en deuxième noces Adrienne Vie, étant veuf de Hélène de Ville et non pas Brigitte : de son premier mariage, qui eut lieu en novembre 1541 avec Hélène de Ville ; il eut sept enfans et non pas seulement un fils et une fille. Ces sept enfans furent : Claude du Caurroy, docteur en médecine et médecin du Roi. Guillaume, secrétaire du duc de Bourbon ; deux autres garçons qui furent prêtres ; un autre qui mourut garçon ; Marie, dont parle M. de La Madelaine, et Eustache, dont il est question ; quant à celui-ci voici les dates précises de sa naissance et de sa mort : Eustache du Caurroy

naquit en février 1549, et fut inhumé à Paris en 1606 dans l'église des Augustins où était son épitaphe.

Je vous adresse ces observations, persuadé que vous tenez à ne donner à vos lecteurs que des notions exactes et à rectifier les idées fausses qu'ils peuvent avoir.

Agréez, monsieur, l'assurance de la considération distinguée avec laquelle je suis,

Votre très-humble serviteur,

E. DE VADANCOURT.

NOUVELLES.

*** *La Juive* a été pour la première fois offerte il y a huit jours au public du dimanche; qui s'y était porté en foule et a senti avec un vif enthousiasme toutes les beautés de cette magnifique partition.

*** Lafont de l'Opéra, de retour de son excursion en province, a déjà reparu dimanche dernier, dans *la Juive* où il a été applaudi; des progrès sensibles à la fois comme chanteur et comédien, ratifient pleinement cette faveur que le public lui témoigne. Mercredi, dans le rôle de Gustave III, il a déployé une chaleur vraie et communicative. Sa voix, constamment assouplie par un travail intelligent et judicieux, nous a paru encore plus suave et plus pénétrante qu'à l'ordinaire. Le même soir, a reparu dans le rôle de la devineresse Adverson, madame Baptiste Quiney, éloignée de la scène depuis environ dix ans.

*** Le nouveau directeur de l'Opéra, dans son empressement à seconder l'essor des talens qui annoncent un avenir, a confié à M. Gomis la tâche glorieuse d'écrire la partition d'un grand ouvrage: il faut espérer que ce compositeur obtiendra enfin un véritable succès sur une scène dont le grandiose cadre mieux que celle de l'Opéra-Comique avec le caractère de ses inspirations musicales.

*** Les Bouffes se préparent à nous montrer Mme Allessandri, qui doit compléter l'ensemble de brillans talens et de jolies femmes formé déjà par Mmes Grisi, Raimbaux et Albertazzi.

*** *Léone*, l'opéra en trois actes de M. Halevy, dont les répétitions avaient été suspendues par l'indisposition de Chollet, fera son apparition sur le théâtre de la Bourse dans les premiers jours de décembre. Si les espérances que tout le monde s'accorde à fonder sur cette nouvelle production du jeune maestro sont réalisées par l'événement, il aura eu la croix d'honneur entre deux grands succès.

*** Il paraît décidé que l'Odéon ouvrira bientôt sous la direction de M. Delaboulaye, et que dans son privilége sera comprise la faculté de jouer l'opéra comique en un et deux actes. Si, comme tout nous porte à le croire, cette nouvelle est exacte, nous en félicitons à la fois et les artistes et l'autorité.

*** M. Charles Lipinski, violoniste polonais, dont la réputation nous promet un émule de Paganini, va faire jouir de son beau talent les amateurs parisiens. C'est aux Italiens qu'on doit probablement l'entendre.

*** Sainville, qu'on a vue autrefois à l'Opéra, et qui a récemment obtenu des succès en Italie, va débuter à l'Opéra-Comique.

*** Le concert de MM. Berlioz et Girard aura lieu aujourd'hui à deux heures, dans la salle du Conservatoire, rue Bergère.

*** Demain, 23 novembre, à l'occasion de la fête de Sainte-Cécile, MM. Alkan, Urhan et Chevillard exécuteront, pendant une messe basse, à onze heures très-précises, en l'église de St-Vincent-de-Paule (rue Montholon, faubourg Poissonnière). le second Trio de Mayseder, pour piano, violon et basse. Entre l'Adagio et le dernier morceau, on exécutera les Auditions de M. Urhan. Les Auditions se vendent au profit des pauvres (2fr. 50 c). On en trouvera des exemplaires à la sacristie. Nous voyons avec un vif plaisir ce symptôme de plus d'une résurrection de la musique sacrée, dont nous n'avons cessé de proclamer l'importance dans l'intérêt de l'art. Nous osons croire que nos efforts n'ont pas été sans quelque influence sur le retour partiel de ce culte qu'elle obtenait généralement autrefois.

*** Dimanche prochain, 29 novembre, il y aura un concert dans les salons de M. Pape, au bénéfice d'un homme de lettres. On y entendra MM. Ivan Muller, célèbre clarinette, Vidal, Urhan et Chevillard, Alexis Dupont, et Mlles Mazel et Theomeoni. Le bénéficiaire mérite l'intérêt public, et nous espérons que ce concert attirera du monde.

*** Le célèbre violon Lafont est en ce moment à Marseille et doit s'y faire entendre dans quelques concerts.

*** Parmi les artistes qui se proposent de donner des concerts à Paris, il faut citer M. Deferrer, élève du célèbre Maestro Generali, qui, après avoir été au service de la France sous l'empire, et avoir reçu la croix des mains de Napoléon, vient d'arriver à Paris, à la suite d'une tournée en Italie, en Sicile et à Malte. Rossini, qui l'a accueilli avec beaucoup d'intérêt, l'a entendu et lui a exprimé une vive satisfaction.

*** Les amateurs qui ont eu le plaisir d'assister à une soirée particulière, donnée par M. Kalkbrenner samedi passé, ont admiré un nouveau septuor, de ce compositeur, pour piano, clarinette, hautbois, cor, basson, violoncelle et contre-basse, que le célèbre pianiste a exécuté dans la perfection. On vante principalement l'adagio, écrit dans le style antique, plein d'harmonies originales et d'une instrumentation surprenante, ainsi que le scherzo, dont la fraîcheur et le rhythme savant ont frappé tout l'auditoire. Nous reviendrons sur cette composition originale. Cette soirée offrait, outre le nouveau morceau de M. Kalkbrenner, l'intérêt d'entendre MM. Vidal et Paoofka, ces deux excellens violonistes, dont le premier a joué un quatuor de Beethoven, et le second une nouvelle Fantaisie de sa composition; sur une tyrolienne, qui a excité les plus vifs applaudissemens.

*** On nous atteste que le Gymnase-Musical vient d'obtenir la permission d'employer des voix dans ses concerts. Qu'avions-nous dit? et qui ne voit que c'est un acheminement au privilége d'un second théâtre d'Opéra-Comique; il y aurait sans doute à la traverse des chicanes, de longues résistances, mais toute nécessité fait son chemin.

*** Un opéra nouveau de Coppola : *Nina pazza per amore*, vient d'obtenir un grand succès à Milan. Les Italiens disent avoir retrouvé en maestro Cappola le *Bellini* qu'ils ont perdu.

*** Les correspondances de Milan annoncent qu'en apprenant la mort de Bellini, Mme Malibran a manifesté les plus vifs regrets, et qu'elle a sur-le-champ provoqué dans cette ville, sa résidence actuelle, une souscription qui sera jointe à celle du Théâtre-Italien, qui se couvre de signatures et sur laquelle elle s'est inscrite elle-même pour une somme de 400 fr.

*** A Rome on continue de jouer *La Norma*, avec un succès qui va toujours *crescendo*. La Muette d'Auber, représentée également dans cette ville, a obtenu un grand succès: mais a été défendue par la police, parce qu'on l'a trouvée trop libérale, quoique mutilée à ne pas être reconnue par un Français.

*** Nous avons annoncé dans notre dernier numéro, que le théâtre de Drury-Lane, avait ouvert la saison par un opéra intitulé *le Siége de la Rochelle*, en voici en peu de mots le sujet, emprunté à un roman de madame de Genlis. Un enfant du marquis de Valmore a été tué, sans qu'on sache comment et par qui. Les soupçons tombent sur Clara de Montalban, qui est livrée à la justice. Bientôt on découvre son innocence, on arrête le véritable assassin : c'est le père de Clara, nouvelle douleur pour l'infortunée, lorsqu'au dénoûment elle est reconnue pour la fille d'un grand seigneur. C'est sur ce canevas vulgaire et mélodramatique, que, comme nous l'avons dit, le compositeur Balfe a jeté des mélodies qui, s'il en faut croire les critiques de Londres, sont un immense progrès pour la musique anglaise. On avait une si haute idée de la partition, qu'avant la représentation même, le directeur en avait offert 400 guinées.

*** Covent-Garden a été moins heureux que son rival. L'opéra qu'il a donné, comme nous l'avions annoncé aussi, Paul Clifford, sujet emprunté à un roman de Baliver, n'a eu et ne méritait aucun succès. Au théâtre de la reine, on joue un petit drame musical, intitulé *l'Esprit du Rhin*, qui est tiré d'une légende allemande.

*** A Venise, *M. de Chalumeau*, avec musique de Ricci, obtient des applaudissemens ; Perruchini, le plus célèbre des romanciers de l'Italie, vient de publier 12 arietti en forme de barcaroles, qui obtiennent un succès tel qu'on les chante dans les rues de Venise.

*** Une troupe de chanteurs italiens, composée de dix-huit ou vingt artistes, choisis dans les principales villes de l'Italie par l'*Imprésario* M. Patillo, est depuis quelques jours à Bordeaux, attendant le moment de faire voile pour Mexico, où elle porte sa cargaison de roulades et de *fioriture*. Ainsi deux mondes sont ouverts maintenant à l'art du chant, et à toutes les richesses actuelles de la musique ; puissant encouragement pour ceux qui entrent dans la carrière. En s'étendant chaque jours, la concurrence ajoutera encore aux avantages que recueille aujourd'hui le talent musical.

*** Le théâtre de Trieste vient de rouvrir ; la salle a été entièrement restaurée ; on vante l'élégance de la décoration. *Otello* a été choisi pour la pièce d'ouverture ; Donzelli et Mme Méric Lalande y ont obtenu un éclatant succès, cette dernière surtout, que nous sommes fiers de pouvoir appeler notre compatriote, a électrisé le public dans le fameux *S'il padre m'abandonna*, du final du deuxième acte ; Madame Boccabadati est attendue au même théâtre sous peu de jours, et on y répète l'opéra de Mercadante, *Emma d'Antiochia* pour le primo basso, M. Cartagenova qui arrive de Vienne, où il s'était fait distinguer par sa belle voix et sa méthode.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

COSIMO,

Opéra bouffon en deux actes,

PAROLES DE MM. SAINT-HILAIRE ET PAUL DUPORT,

musique de

M. E. PRÉVOST.

Ouverture.	5 f.
N° 1. Air chanté par M. Henry. « O mon auguste maître ! »	2
N° 2. Duo chanté par M. Henry et Mme Casimir. « Oui, tu peux sur mon âme. »	6
N° 2 bis. Fioritures de Mme Casimir.	4 50
N° 3. Air chanté par M. Chollet. « Avec mon Angela. »	6
N° 4. Duo chanté par MM. Chollet et Thénard. « Allons, finissons ma toilette. »	6
N° 5. Chœur de vielle. « Honneur à son altesse ! »	4 50
N° 6. Romance de M. Chollet. « Viens, oh ! divine jouvencelle ! »	2
N° 7. Valse chantée par M. Chollet et Mme Casimir. « C'est la valse dont je vous parlais. »	6
N° 8. Air chanté par Mme Casimir. « Oui, cher Arthur. »	5
N° 9. Couplets de Mme Riffaut. « Un jour, chez une pratique. »	4 40
N° 10. Duo et barcarolle chantés par M. Chollet et Mme Riffaut. « Qu'entends-je ? cette voix. »	6
N° 10 bis. La Barcarolle, pour une voix seule. « Riches broderies. »	3

C. de Bez. Souvenirs de Chevrigny, quadrille pour piano, avec accompagnement de flageolet, cornet à piston, violon et basse. 4 50
— Le même, à quatre mains. 4 50
— Le Salmigondis, quadrille sur différens motifs, pour piano, avec accompagnement de flageolet, cornet à pistons, violon et basse. 4 50

Fantaisie

POUR LA FLUTE,

Avec accompagnement de quatuor ou de piano,

SUR DES MOTIFS

DE LA JUIVE,

PAR

B. WALKIERS.

Prix : avec piano, 7 fr. 50 ; avec quatuor, 10 fr.

PUBLIÉE PAR HEU.

A. P. Hubert (Mlle). Variations p. piano, sur la Norma. 6

PUBLIÉE PAR LAUNER.

Lavainne. Op. 23. Agitation, second nocturne pour piano. 3 75
— Op. 24. Les Pleurs, troisième nocturne, id. 3 75

PUBLIÉE PAR H. LEMOINE.

H. Rosse in. Op. 7. Variations brill. sur romance d'Adam, p. pian. 6

PUBLIÉE PAR SCHOENENBERGER.

Lecorbellier et *Rosselin.* Grande fantaisie et variations p. piano et violon sur des motifs du Châlet. 9

PUBLIÉE PAR FOURNIER jeune.

F. J. Fétis. Biographie universelle des musiciens et Biographie générale de la musique, précédées d'un résumé philosophique de l'histoire de cet art. Les deux premiers volumes sont en vente. Prix de chaque volume grand in-8, avec planches. 7 f. 50

PUBLIÉE PAR L'AUTEUR, passage Violet.

METHODE DE CHANT,

POUR LES ENFANS,

PAR JOSEPH MAINZER.

Cet ouvrage, destiné aux écoles élémentaires et aux pensions, renferme, outre la Méthode de chant, de nombreux exercices à *une* et à *deux voix*, et peut servir de véritable grammaire de musique. L'auteur, après des considérations sur la *nécessité d'introduire le chant dans les écoles, l'âge le plus convenable pour l'enseigner, son influence sur la santé des enfans*, etc., donne une collection de vingt chansons à deux voix, dont les sujets sont à la portée des enfans, tels que : *le Papillon, la Bulle de savon, le Berger, les Adieux de l'Hirondelle*, etc. La Méthode sera composée de 8 à 10 feuilles. Prix : 5 francs. NOTA. Messieurs les directeurs de pension et maîtres d'école qui prendront six exemplaires, recevront le septième gratis. Cet ouvrage sera suivi d'une *Méthode de chant* pour les *Ecoles de musique*, les *Conservatoires*, dont une partie, pour les *chœurs*, contiendra le chant du *contre-point*, de l'*imitation*, de la *fugue*, du *canon* ; et l'autre pour les *solos*, contiendra *chanson, romance, ballade, air et récitatif*. Ces diverses méthodes, du reste indépendantes l'une de l'autre, conduiront l'élève depuis la connaissance des notes jusqu'au plus haut degré d'exécution du chant dramatique.

La Fauvette musicale.

6 francs par an. Abonnement pour 12 romances des auteurs les plus renommés, tels que MM. Masini, Duchambge, Thys, Berat, etc, ornées d'une jolie lithographie par Deveria, Sorrieu, David, etc., seront publiées par les soins de M. Richelmi, professeur de chant, et qui paraîtront de quinze en quinze jours, à commencer le 15 novembre 1835 jusqu'au 15 mai suivant. Le prix pour Paris est de 6 fr. ; pour guitare, 4 fr, 50 c. ; pour la province, 6 fr. 75 c. On s'abonne chez M. Launer, boulevart Montmartre, 64 ; chez M. Prilippe, boulevart Montmartre, 48 ; chez M. Richelmi, rue Michodière, 3 ; en province, chez les directeurs des postes et messageries.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris. — Imprimerie d'EVERAT, rue du Cadran, 16.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, DE SAINT FÉLIX, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), FROMENTAL HALÉVY, JULES JANIN, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, F. STŒPEL, etc.

2e ANNÉE. N° 48.

PRIX DE L'ABONNEM.

	PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
	fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m.	8	8 75	9 50
6 m.	15	16 50	18 »
1 an.	30	33 »	36 »

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 29 NOVEMBRE 1835.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, recevront le premier de chaque mois *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

ESQUISSES BIOGRAPHIQUES.

II.

GIULIA GRISI.

Qui n'a désiré, en voyant scintiller au ciel les feux doux et bleuâtres d'une pure étoile, être témoin de la première apparition de l'astre, épier aux limites du firmament le vacillement de la clarté jeune encore? Qui ne s'est reporté, à l'aspect de la belle et mélodieuse Grisi, à ces temps où, cédant peut-être à son insu à sa vocation d'artiste, elle laissait sa voix enfantine déborder comme l'onde fraîche dont on ignore le prix, qu'on n'a pas emprisonnée dans sa course pour la plus grande richesse du domaine? Ces temps ne durèrent probablement pas longtemps, car elle était d'une famille où la culture de l'art devait sembler chose habituelle et nécessaire. Giulia Grisi naquit à Milan le 28 juillet 1811, fille d'un officier topographe au service du royaume d'Italie, et surtout nièce de la célèbre Grassini. La Grassini, cette belle et majestueuse cantatrice des fêtes du grand empire, qui sembla prédestinée pour embellir les soirées de St-Cloud et des Tuileries, après ces grandes solennités militaires où le soleil ne faillit jamais au maître! La jeune Giulia, sous une influence mi-partie de souvenirs français et italiens, reçut jusqu'à onze ans dans un pensionnat l'éducation qu'elle alla achever au couvent des *Mantellette* à Florence: c'est là qu'elle apprit le piano. Quand elle eut atteint l'âge de 14 ans, on lui trouva de la voix, et comme sa sœur aînée venait de débuter au théâtre, on ne pouvait négliger de lui faire donner, aussi à elle, des leçons de chant. Pour qu'elle pût continuer régulièrement cette étude, on la mit à Bologne auprès de son oncle qui lui donna pour maître M. Giacomo Guglielmi, fils du célèbre compositeur, lequel demeura trois ans dans la maison, se vouant exclusivement à l'éducation de la jeune Giulia. Enfin, en 1829, vint son apparition aux grandes clartés de la scène. Elle débuta à Bologne dans le petit rôle d'Emma de la *Zelmira*. Son succès fut tel que le directeur l'engagea incontinent comme prima donna pour le carnaval suivant. Elle y chanta *Il Barbiere*, *lo Sposo di Provincia* et *Torwaldo e Dorliska*. L'impresario de *la Pergola* à Florence vint l'enlever au directeur de Bologne, et elle chanta dans la capitale de la Toscane, *Il Barbiere*, *Giulietta e Romeo* de Vaccai et l'*Ezia* del maestro Celli. Cette activité toute nouvelle, pour une jeune et frêle personne, la fatigua assez pour que son oncle la fît revenir auprès de lui. Rentrée à la Pergola au carnaval de 1830, elle y parut successivement dans *Tancredi*, rôle d'Amenaïde, dans la *Vestale* de Pacini et dans *Ricciardo e Zoraïde* à côté du célèbre tenor David. En cette année-là, advint la curieuse fête de la *Luminara*, à Pise, fête qui ne revient que tous les cinq ans, et pendant laquelle on illumine, trois jours durant, les palais, maisons, quais et rues, au point qu'une seconde ville de feu semble prête à sortir des flots étincelans de l'Arno. On se livre à

tous les plaisirs, on fête pieusement les saints, on fait l'amour, on donne et reçoit de fins repas, et l'on se garde si peu d'oublier la musique qu'il y a opéra deux fois par jour; ce qui fit que Giulia Grisi appelée à Pise pour contribuer convenablement aux joies de la Luminara, y chanta *Semiramide* le matin et Desdemona d'*Otello* le soir. A la foire aux chevaux, à Caen, un tragédien, devenu fameux, a bien joué *Hamlet* deux fois dans la même journée. En cette occasion, la sensuelle Italie l'emporta, au moins par le goût, sur les maquignons de Caen. Comme vous voyez, la jeune fille était devenue forte. Aussi fut-elle jugée digne de paraître le plus tôt possible comme prima donna à la Scala de Milan. Bien plus, Pacini se hâta d'écrire exprès pour cette voix si fine, si aiguë, un opéra nouveau, *Il Corsaro*. Ce fut cette année que Giulia Grisi fit connaissance avec madame Pasta, également engagée à la Scala. Cette célèbre cantatrice prit la jeune fille en amitié, et lui dit : « Je veux vous rendre ce que votre tante fit pour moi, car je vous crois digne de *nous* succéder. » Ceux qui ont eu le bonheur de connaître la bonne Giuditta Pasta, et qui cultivent avec une mémoire reconnaissante son souvenir, retrouveront dans ces simples paroles, la grande artiste que nous avons vue si naturelle, pourvue d'un tact exquis et de cette naïve conscience de sa valeur, bien autrement modeste que la réserve qui en dit plus qu'elle ne veut le paraître. Les offres de mad. Pasta ne furent pas un leurre. Elle donna à sa jeune amie beaucoup d'excellens conseils, et joua avec elle *Anna Bolena* ou Giulia Grisi chantait le rôle de lady Seymour. Bellini fit monter ensuite sa *Norma*, et Giulia y créa le rôle d'Adalgisa écrit pour elle.

En 1831, la débutante de Bologne était arrivée au point où la prima donna peut imposer une loi quelquefois juste, plus souvent despotique, à l'impresario avide ou malheureux. Quels que fussent les rapports et les circonstances ou se trouvassent ces deux parties nécessaires aux plaisirs des dilettanti, Mlle Grisi jugea son engagement avec l'entreprise de la Scala trop mesquin, et le fit résilier. S'élevant encore d'un degré, elle ne chanta plus que par représentation. On avait fixé à dix le nombre des soirées où elle devait paraître ainsi, quand une cause imprévue lui fit quitter subitement Milan pendant un jour de repos. Il y eut là dans sa carrière publique une lacune, une éclipse qui dura jusqu'en 1832. L'astre reparut après avoir parcouru une ligne assez prolongée, et ce fut à Paris qu'il brilla de nouveau.

Il y a si long-temps que nous nous sommes dit que Paris est la capitale du monde civilisé, que nous ne pouvons plus en souffrir le démenti. Et puis cette banalité est répétée tous les jours, non pas seulement par nous, mais par tous les étrangers. Paris, assez boueux, assez maussade dans les quartiers qu'un certain monde ignore, est néanmoins le centre de la vie facile, commode, tolérante et tolérée par le fait de tout le monde; c'est le terrain neutre où se réunissent toutes les opinions, où fraternisent les doctrines les plus hostiles. On y vit en paix et en loyale cordialité dans le salon, auprès de la place où l'on s'est battu hier, où l'on pourrait se battre demain. On est presque toujours sûr d'y trouver trève perpétuelle, sinon la paix, auprès du foyer ami ou ennemi. L'art européen, dont une température aussi douce est l'agent le plus fécondant, le protecteur le plus certain, vient s'y exercer de préférence. Il faut donc de toute nécessité que le reste des notabilités converge ici, ce qui fait que Paris appartient au monde plus encore peut-être qu'aux Français eux-mêmes, ce dont nous ne devons être fiers que dans une juste mesure.

Dans cette capitale cosmopolite, la quintessence du cosmopolitisme se trouve au Théâtre-Italien. C'est dans ce crible assez étroit que la fine fleur de l'humanité est tamisée au point de n'y en laisser passer que les particules les plus délicates ou les plus riches, ce qui est la même chose pour le plus grand nombre. La France y donne le ton; cela est assez juste : et comme les Français ont l'ingénieuse et sotte manie de disséquer et analyser leurs plaisirs, l'auditoire du Théâtre-Italien est subtil, pointilleux, ergoteur jusqu'à épuisement total des raisons contradictoires. Après quoi vient, s'il y a lieu, l'enthousiasme de confiance et d'habitude, sur lequel ce public terrible et débonnaire repose aussi long-temps qu'on le lui demande. Les artistes ont coutume de trembler quand ils paraissent pour la première fois devant ce congrès perpétuel, et ils ont vraiment raison. Giulia Grisi eut donc grand peur : elle fut faible et s'en aperçut la première. Mais l'assistance fut tellement fascinée par l'aspect de cette jeune péri, par la grace de son cou de cygne et de sa taille de roseau, par les flammes noires de ses yeux, par la vibration argentine de sa voix, qu'on ne pensa guère à remarquer qu'elle avait chanté en écolière. Si les Athéniens gaulois n'ont pas encore pour toute espèce de beau le culte que lui rendaient leurs devanciers de Grèce, il faut convenir qu'ils surpassent peut-être ceux-ci dans l'idolâtrie de la beauté féminine, et je crois que Giulia Grisi eût pu continuer de chanter faiblement sans que l'auditoire cessât un seul soir de l'admirer. Mais il n'en devait point être ainsi. Il paraît que la pauvre enfant, après quelques heures données au découragement, se releva avec une de ces résolutions de ténacité qui font les talens, et, à partir de ce moment, nous l'avons toujours vue belle et bonne.

Depuis cette époque, Giulia Grisi, nouvelle Proserpine, a passé alternativement six mois en France et six mois en Angleterre. J'ignore auquel des deux pays elle accorde la préférence, et s'il en est un qu'elle puisse regarder comme une terre de ténèbres et de désolation. N'était l'horreur que j'ai contre le patriotisme d'antichambre, je déclarerais sans hésiter que cet enfer ne peut être pour elle que la Grande-Bretagne. Par malheur pour notre vanité nationale, avril commence, à l'arrivée des chanteurs italiens, à replier le voile de brouillards qui enveloppait Londres pendant l'hiver : Hyde-Park, St-James-Park et Piccadilly vont étaler aux regards charmés les plus beaux équipages et le luxe le plus confortable d'Europe. Les offres séduisantes, les hommages enivrans arrivent de tous côtés aux belles cantatrices d'Ausonie. Quand elles passaient les Alpes, une seule vibration de leur voix puissante aurait suffi pour détacher le tonnerre d'une avalanche de neige; mais à Londres leurs accens ne font rouler que des avalanches de guinées. Giulia Grisi l'éprouva bientôt, et l'avalanche sonnante qui tombe à sa représentation à bénéfice grossit chaque année d'une façon fort réjouissante. En 1834, ce tas d'or ne s'était élevé qu'à la hauteur de *onze cents* guinées. Cette année il a atteint le chiffre de *treize cents* livres sterling. Il est vrai que la belle Proserpine doit se soumettre à quelque fatigue pour conserver cette riche couronne. Quand la *fashion* mâle et femelle accourt de ses terres pour venir jouir du Londres éclairé et séché par le soleil du printemps, quand la *high-life*, qui ordonne ses plaisirs comme un militaire règle les grandes manœuvres d'automne et de printemps, troque les joies des grandes chasses et les ennuis des réceptions châtelaines contre les divertissemens de la ville, il se fait à Londres une énorme consommation de ces régals d'honnêtes gens. Il faut à la voracité de ce monde que la table soit chargée comme pour un banquet d'élections anglaises. Douze concerts suffisent à peine aux besoins de certains jours. Ainsi Mlle Grisi a dû chanter dans la dernière saison à cinq concerts différens dans la même journée. Au grand festival d'York, elle a dit *quatorze* morceaux, dont quatre sur paroles latines, et quatre autres en langue anglaise. L'obligeance de la jeune cantatrice paraît égaler son talent, puisqu'on a compté qu'elle a prêté quarante fois gratuitement le secours de sa voix à des artistes ou à des amis.

Giulia Grisi, quoique liée d'une manière fort intime avec mad. Malibran qu'elle a connue pour la première fois en 1835, n'a pu s'entendre encore avec elle pour paraître dans le même opéra. Pourtant elles se sont réunies dans plusieurs concerts, notamment chez la duchesse de Kent où elles ont chanté le duo de *Semiramide*.

En France, nous n'avons eu à offrir à Mlle Grisi que des milliers de bouquets, des adorations passionnées et un sceptre métallique qui, sans être aussi lourd que l'orfévrerie anglaise, peut s'estimer à un prix fort raisonnable. Nous ne lui avons épargé ni les applaudissemens éclairés, ni l'enthousiasme niais, ni les appréciations subtiles. J'ai pour la foule un respect trop senti pour ne pas imiter en cela mes confrères, et je terminerai en disant que Mlle Grisi est fort belle, encore plus gracieuse; qu'elle possède une voix étendue, sonore et fine, que son style, sans être complétement grandiose, ni complétement léger, s'assouplit merveilleusement aux exigences de la situation dramatique et musicale. Ce sont là de ces choses que je suis fier d'avoir dites le premier, comme vous le reconnaissez sans doute. Et je suis égoïste de l'oreille au point de souhaiter que la jeune *virtuosa di canto* puisse s'élever à toutes les hauteurs qu'il plaira à vous et à moi de rêver.

GERMANUS LE PIC.

CONCERT DE MM. BERLIOZ ET GIRARD.

Il y a dans les grandes idées une séduction à laquelle il faut bien se garder de céder en toute circonstance et sans examen. Certes, si jamais inspiration mérita d'être appelée généreuse, c'est celle qui croit avoir rencontré le moyen de rendre l'art populaire, d'en faire le partage de la plus humble créature humaine, d'appeler, par exemple, les plus délaissés à sentir vibrer dans leur poitrine des mélodies grandioses. Mais d'un semblable point de départ, on peut n'arriver qu'à des résultats faussés, sinon mesquins. Si, pour hâter l'émancipation intellectuelle et artistique du peuple, on croit devoir faire de la littérature brutale, des peintures d'enseignes et de la musique d'orgue de Barbarie, personne ne doit douter qu'on tournera le dos au but qu'on se propose. Ce but, auquel tendent toutes les ames que l'égoïsme de notre époque n'a pas desséchées, doit donc être d'ennoblir le peuple, d'élever sa portée actuelle, au lieu de faire redescendre l'art jusqu'à lui. Toutes les fois qu'on abaissera l'art, il y aura perte, perte irréparable, perte sans compensation d'aucun avantage, même momentané. Cette vérité, M. Berlioz l'a trop bien sentie, trop bien exprimée, lui dont toutes les pensées, tous les actes aspirent au progrès, pour que nous devions nous abstenir de la lui rappeler à propos de son chant sur la mort de Napoléon. J'ignore s'il a voulu faire, en cette occasion, un chant complétement populaire; mais il me semble difficile que cette noble pensée ne se soit pas offerte à lui. Tout l'y invitait en effet, et c'est probablement comme le corollaire de cette idée que l'unisson d'un chœur nombreux lui aura souri. Que d'autres, en faisant des unissons, halètent sur les traces de Rossini et de Meyerbeer, c'est dans l'ordre : Schiller a dit, à propos de ces manœuvres : « Quand les rois bâtissent, les charretiers ont de la besogne. » M. Berlioz, qui se recommande par une sainte horreur du trivial et de l'imitation vulgaire, a donc été dominé par un motif déterminant bien fort, en recourant à un moyen qui a le malheur d'être à la mode. Quoi qu'il en soit,

nous croyons qu'il s'est trompé cette fois, et cette opinion nous la cachons d'autant moins qu'il s'agit de lui. Hâtons-nous de le dire : nul que lui peut-être ne pouvait faire une semblable erreur et la recouvrir d'un travail précieux qui en voilât les conséquences, même à ses propres oreilles. L'audition attentive de ce morceau nous a confirmé dans notre conviction, que l'unisson ne peut jamais être employé qu'à titre d'opposition, d'accident passager, mais non devenir la chose principale et dominante. La plus forte de toutes nos raisons, c'est que la monotonie est inévitable en pareil cas, et cette monotonie, qui est quelquefois un moyen, deviendra un contre-sens quand il sera question de passion mobile et d'une succession de mouvemens tumultueux de l'ame. Meyerbeer l'a jugé ainsi; car son admirable chœur de moines n'a été fait que pour exprimer un sentiment de reflet, et la situation d'êtres immobiles et inanimés pour leur propre compte, comme le poteau qui montre la route au voyageur. L'unisson qui peut encore être employé, sobrement d'ailleurs, pour représenter l'explosion subite d'une passion générale, dans un moment de courte durée, ne pouvait convenir au développement d'une scène comme celle du *Cinq Mai*. Que M. Berlioz ait eu ou non le sentiment secret de cet inconvénient, il a entouré son chœur d'un magnifique travail d'orchestre, changeant à chaque strophe (1). On dirait d'une de ces pierres qui n'ont de prix que par le souvenir, enchâssée dans un or richement ciselé. M. Berlioz s'est encore trompé en choisissant le texte de Béranger. Notre Tyrtée, dont nous sommes fiers à juste titre, ne s'est jamais complétement affranchi des lois du *lon lan la lan la rirette*. Pour lui qui chantait :

« Dites que c'est du Mozart,
» Pour que j'applaudisse; »

le refrain n'a jamais été qu'un moyen de replier la pensée pour lui donner du ressort et la faire rebondir avec plus d'énergie, et quant aux exigences musicales il n'y a jamais pensé. Toute la musique est comprise à ses yeux dans la *Clef du Caveau*, et bien bon le musicien qui va s'associer à la poésie égoïste, qui ne s'inquiète pas de lui, et n'a jamais rien entendu préparer pour une telle communauté. Le public a accueilli avec une faveur très-marquée le chant sur la mort de Napoléon : cela prouve que le génie de M. Berlioz est fait pour triompher de difficultés immenses, et que ses préoccupations les plus hasardées seraient encore pour d'autres objets de vanité; mais nous persistons à penser qu'il s'est privé gratuitement de ressources nécessaires, et qu'il a couru un risque auquel on ne doit pas s'exposer.

Sa mélodie du *Jeune Pâtre breton* a eu un destin qu'on pourrait dire inverse. Comprise ou plutôt pressentie dès la seconde strophe par un petit nombre que cette intuition agita d'une manière sensible, elle a obtenu un succès d'enthousiasme dans une partie de l'auditoire et d'étonnement dans l'autre. Cette délicieuse composition ferait croire que M. Berlioz a ambitionné le genre de gloire conquis par Schubert, et nous l'en félicitons de grand cœur; car ce serait une acquisition précieuse pour la musique française que cette forme qui permet à l'artiste de développer les caprices et les jeux de sa fantaisie ou de répandre à satiété toutes les larmes de sa tristesse. Quoiqu'il s'agisse ici de strophes, le musicien n'est pas tellement captif qu'il ne puisse changer à son gré de mouvemens et de couleurs. Le *Jeune Pâtre breton* est d'une finesse de chant, d'une délicatesse d'effet qu'on ne peut comprendre qu'à l'audition : l'orchestre est traité avec la recherche la plus coquette ; toujours et diversement actif comme la brise qui effleure de son murmure les bruyères et les genêts des falaises bretonnes, toujours ondoyant comme un prisme qui tourne sous un soleil tour à tour voilé et radieux. Nous ferons à peine remarquer que la voix laisse le sens musical suspendu à la tierce, remettant à l'orchestre le soin de calmer l'impatience de l'oreille désireuse de la tonique. Ce moyen si souvent employé par les anciens maîtres, a repris faveur chez nos musiciens instruits, et malheureusement aussi chez leurs imitateurs. Cela n'ajoute que peu de charme à la mélodie de M. Berlioz, d'ailleurs si riche d'effets mystérieux. Mlle Falcon a compris et rendu ce chant de la manière la plus satisfaisante.

Plusieurs personnes qui n'avaient entendu la symphonie d'Harold que dans l'origine (et nous sommes de ce nombre), ont cru assister à l'exécution d'une composition nouvelle. C'est un digne pendant à la première symphonie fantastique de l'auteur. Harold aux montagnes est une peinture vraie et animée de transports qui saisissent au milieu de ces scènes augustes, le jeune homme échappé aux souffrances de la société. Voilà ces extases soudaines, ces exaltations sans motif apparent, ces chants spontanés et involontaires comme ceux de l'oiseau matinal, ces joies délirantes qui vous échappent au milieu de la solitude et de la liberté. C'est l'ivresse désordonnée d'Harold, le malheureux des temps modernes, appelant du Dieu injuste et partial des villes, au Dieu des champs qui distribue également à tous les splendeurs de sa lumière, les harmonies de l'air et des eaux. Aux hommes qui n'ont pas éprouvé, au moins une fois en leur vie, la vertu de ce baume héroïque, la première partie d'Harold ne paraîtra qu'une belle symphonie à mouvemens tumultueux, peu motivés peut-être; mais ceux qui ont eu occasion de regretter le contact des hommes, et de soulager dans la fraîcheur du matin et dans l'isolement d'une rampe alpestre, les blessures de leur cœur ulcéré, retrouveront dans ce morceau ces bondissemens dont le souvenir seul est encore un bonheur. La marche des pélerins chantant la prière du soir, est au contraire intelligible pour tout le monde. Ce sont là ces tremblemens de la cloche montagnarde et des vapeurs orangées du crépuscule, qui sont à l'usage du premier venu. Pour les gens plus sensibles, qui aiment dans un tel moment à se perdre dans une contemplation mystique, les arpéges frémissans de M. Urhan les ont facilement transportés dans les douces régions de l'idéal. La marche des pélerins a été redemandée. La sérénade du montagnard à sa maîtresse est charmante : les effets de *Zampogna* qui accompagnent la ritournelle, sont vrais et piquans; mais l'homme du nord reparaît dans le chant d'amour. Un Méridional eût débordé en mélodies plus soutenues, plus précises ; ce qui n'empêche pas cet amour septentrional d'être beau à sa manière.

« C'est fort agréable d'être brigand et de boire un bon vin qu'on n'a ni récolté ni payé; mais nous serons pendus ! » C'est là, si je ne me trompe, ce que doivent dire les brigands de M. Berlioz. Les réflexions sombres viennent bien à la traverse,

(1) Nous apprenons que ce morceau faisait partie d'une vaste composition de caractères divers qui devait être exécutée au Panthéon. L'auteur, en raison de l'immensité du vaisseau et de la masse d'air à ébranler, avait cru devoir donner à vingt voix de basses, le rôle d'une basse seule. Un autre motif, l'impossibilité d'obtenir d'un théâtre lyrique le prêt d'un bassiste puissant, à fait conserver cette disposition pour le concert.

(*Note du gérant de la Gazette Musicale*).

les souvenirs tendres et mélancoliques arrachent une larme secrète à quelque jeune novice qui n'a eu pour exercer cette noble et indépendante industrie, d'autres titres que l'assassinat d'un rival. Mais le vin fouette le sang ; « arrière la sensibilité et la mollesse, si nous devons être pendus, buvons paravance tous les coups que la corde croit nous retrancher! » Et le tohu-bohu de l'orgie se rue en tout sens et dans tous les modes jusqu'à ce que les forces cèdent à cette effrayante dépense d'énergie. Je ne trouve à regretter dans ce robuste finale que l'absence d'un chœur comme je suppose que l'auteur aurait pu le concevoir.

L'ouverture d'*Antigone* a pour premier mérite celui de rendre parfaitement la situation passive de cette noble et douce fille dévouée au malheur d'autrui, et n'oubliant ses larmes que dans les spasmes d'une nouvelle crise. C'est ce que M. Girard a exprimé par une succession alternative de mouvemens lents et agités. Toutes les ressources de l'instrumentation ont été mises à profit par lui avec une rare habileté, et son orchestre n'offre ni vide ni hésitation : ce morceau est d'un fort beau caractère. Suppléer à la pensée de Beethoven est une tâche hardie, mais augmenter le nombre de ces symphonies dont le public se montre aujourd'hui insatiable était une gloire qui devait tenter un maître habile. Nous avons eu cette fois encore à louer l'art avec lequel M. Girard a converti en symphonie la sonate en *ut dièze* mineur. Nous n'y avons pas retrouvé, il est vrai, ces admirables surprises dans les instrumens à vent, que Beethoven ménageait si à propos, mais outre qu'il serait scabreux de risquer dans des procédés de cette nature la comparaison avec ce génie original, la couleur mélancolique et voilée de la composition rend moins sensible l'absence de ces éclairs lumineux.

G. L. P.

FÊTE DE SAINTE CÉCILE.

Fidèle au culte qu'il a voué à son harmonieuse patrone, M. Urhan a dignement encore célébré cette année la fête de sainte Cécile, et la foule, fidèle aussi à ses plaisirs, s'est empressée, comme toujours, de répondre à l'appel du grand artiste, qui cette fois a trouvé le moyen de faire tourner son art au profit de sa charité. Une société aussi nombreuse que bien choisie encombrait lundi dernier, 23 novembre, l'église de Saint-Vincent-de-Paule, où se trouvait réellement à l'étroit le nombre toujours croissant des adeptes de cette solennité tout artistique. Le modeste programme, qu'on avait pu lire à travers les vitres de quelques magasins de musique, promettait le *second trio* du célèbre Mayseder, par piano, violon et violoncelle, exécuté par MM. Alkan, Urhan et Chevillard, et les *Auditions* de M. Urhan, production nouvelle, à laquelle n'avaient été initiés que les partisans les plus intimes de l'auteur, et qui cependant avait laissé transpirer comme un parfum d'heureuse originalité bien digne de stimuler la curiosité publique. La foule, attentive, recueillie, a entendu dans le silence le plus religieux l'exécution du trio du compositeur allemand.

Cette œuvre de Mayseder pouvait sembler nouvelle à la plus grande partie des auditeurs : elle est encore peu connue en France, où elle n'est importée que depuis l'été dernier. C'est M. Urhan qui en a offert les prémices au public parisien, en la faisant entendre pour la première fois aux concerts du Gymnase-Musical, de société avec MM. Field de Bath et Chevillard, qui lui prêtèrent l'appui de leurs beaux talens, et nous nous rappelons encore le succès d'enthousiasme qu'obtint cette première audition. C'est qu'en effet toute la grace, tout l'esprit, tout le fini qui caractérisent si merveilleusement les autres productions de Mayseder, se retrouvent comme jetés à pleines mains dans ce second trio, digne en tous points de son aîné, et auquel sont réservées d'aussi brillantes destinées. M. Alkan, qui s'était chargé cette fois de la partie importante du piano, s'en est acquitté avec la perfection qu'on se plaît depuis longtemps à reconnaître dans cet artiste, si jeune encore : le piano chante délicieusement sous ses doigts, et il serait difficile de trouver plus de vigueur, plus de limpidité, plus de brillant que dans ses traits si nets et si purs, où ressort claire et distincte chacune de ces myriades de notes, qui tombent comme une pluie féerique de perles et de diamans. Quant à M. Chevillard, qui s'est tout d'abord emparé comme un maître de la partie du violoncelle, il y a certainement mis le cachet d'un talent qui assure sa réputation. Pour quiconque l'a entendu exécuter l'admirable chant de l'*adagio*, il est une vérité incontestable; c'est que nous possédons un excellent violoncelle de plus. Tout le monde sait quel parti M. Urhan sait tirer de son violon ; on a tout dit sur la grâce, sur la délicatesse, sur le sentiment expressif de son exécution; aussi n'avons-nous pas la prétention d'apprendre quelque chose de nouveau en disant qu'il n'avait jamais mieux rendu Mayseder, son auteur de prédilection, qu'il comprend si intimement, et qu'il a si bien le talent de faire comprendre aux autres. En résumé, ce second trio, si remarquable par ses mélodies tour à tour spirituelles, suaves, mélancoliques, et qui se répondent si bien en passant successivement sur chaque instrument ; par son *adagio* surtout, d'une facture large, profondément religieuse, et par conséquent si bien en situation, a produit le plus grand effet, et la sainteté du lieu a pu seule retenir les transports d'une satisfaction que trahissait néanmoins l'émotion empreinte sur tous les visages.

Après avoir payé un juste tribut d'admiration à l'illustre Mayseder et à ses dignes interprètes, occupons-nous plus spécialement de M. Urhan, non plus de M. Urhan l'exécutant célèbre, mais de M. Urhan le compositeur. Et d'abord, s'il est vrai que le style soit l'homme, jamais cette maxime d'un grand écrivain n'aura reçu une plus juste application : remarquez bien qu'ici le mot *style* est de toute rigueur; car pour M. Urhan la musique est une langue qu'il parle ou qu'il écrit au besoin, une autre poésie qui donne en quelque sorte un corps aux inspirations les plus intimes de son ame si poétique. Ainsi M. Urhan écrit comme écrit de Lamartine; ainsi doit-on dire que comme de Lamartine il a son style, et le style d'Urhan, c'est sa personne tout entière, c'est lui. Sa gravité habituelle, ses études sérieuses et profondes, ses principes religieux, l'originalité même de cette vie restée invariablement mystique et toute chrétienne au milieu du monde, vous retrouvez ces grands traits de caractère dans la musique de M. Urhan. Ses productions, pour être peu nombreuses, n'en resteront pas moins, parce qu'elles portent un cachet particulier, parce qu'elles éveilleront toujours quelques sympathies, parce que la liaison avec les œuvres de M. Urhan, une fois bien établie, doit avoir toute la force, toute la durée d'une amitié intime. Ainsi, et pour ne parler que des *Lettres* pour le piano dont il nous a dotés l'année dernière, je le demande à tous ceux qui les ont comprises, n'est-ce que pour un temps qu'ils les aiment, ne les aimeront-ils pas toujours? Aujourd'hui, et après une année entière de silence et de méditation, M. Urhan élève la voix pour nous trans-

mettre ses *Auditions* célestes. Il s'est inspiré de la ballade si connue de Reboul, de ce boulanger de Nîmes, de ce poète de nature, qui a laissé couler de son cœur, sans le savoir peut-être, les pensées les plus neuves, les plus riantes, les plus religieuses, les plus consolantes, sur la mort toujours si touchante d'un pauvre enfant. Le poète et le musicien devaient se comprendre, et ils se sont si bien compris que la mélodie du musicien est digne des stances du poète, et que ce tout intime a quelque chose d'angélique, qui semble en effet descendre d'en haut. La composition de ce morceau, qui forme la première partie des *Auditions*, est de la plus habile simplicité. C'est d'abord un frémissement mystérieux qui sert de prélude et qui annonce l'apparition de l'ange : ensuite un récitatif sans accompagnement : puis la mélodie que murmure l'ange penché sur ce berceau, mélodie pure, mélancolique, et douce, et monotone, invariablement accompagnée d'un bout à l'autre d'accords monotones ; mais cette monotonie même est pleine d'un charme inexprimable. C'était un tout petit garçon, le jeune Gustave Narjeot, qui chantait cette mélodie de l'ange : il serait impossible de rendre l'effet combiné de cette voix si naïve, de cette musique si touchante et si simple, de ces paroles si suaves : le lieu, le recueillement, les souvenirs, enfin tout agissait impérieusement sur l'ame ; on se laissait aller à une indéfinissable émotion, et nous avons vu plusieurs dames s'essuyer silencieusement les yeux. Pauvres mères ! le poète et le musicien vous avaient donc bien comprises !

Après la mort d'un enfant chéri, *les Larmes ;* ce sont aussi *les Larmes* qui font le sujet de la seconde partie des *Auditions*. Mais, fidèle à ses inspirations religieuses, M. Urhan pleure avec douceur, avec résignation, comme doit pleurer un chrétien qui espère toujours, lors même qu'il est le plus malheureux. C'est aussi ce caractère de résignation douloureuse qui domine dans ces *Larmes*, morceau écrit sans indication de mesure, parce qu'il serait assez difficile en effet de mesurer des pleurs qui aiment à couler sans contrainte, et dont l'exécution est du plus grand effet. Pour en bien comprendre l'esprit, il ne faut pas perdre de vue que la main droite doit faire le chant, tandis que la gauche est chargée de l'accompagnement, qui n'est à vrai dire qu'un écho du chant de la main droite, accompagnement en notes graves qui semblent tomber goutte à goutte comme des larmes dans un abîme.

La troisième partie des *Auditions*, *le Désir du Ciel*, est d'une belle facture, franche et large, procédant par de riches accords. L'auteur a voulu exprimer les élans d'une ame souffrante vers un monde meilleur, où elle espère et attend la fin de ses maux : mais que de liens la retiennent encore dans cette vallée de larmes, que d'efforts pour les briser, quelle rude guerre pour l'affranchir enfin!.. Mais aussi, une fois libre, avec quelle joie ne va-t-elle pas se réunir à tout ce qu'elle aimait! Or, pour rendre cette lutte, ces efforts désespérés, cet affranchissement de force, M. Urhan, s'affranchissant aussi des règles ordinaires, a employé certains accords de quinte et d'octave de suite, qui ont mal sonné, dit-on, à certaines oreilles. Comme si le poète, et le grand poète surtout, n'avait pas le droit de s'affranchir un moment de la routine, et surtout comme si le succès ne justifiait pas toujours l'audace! La faute harmonique de M. Urhan est à effet et à grand effet : voyez-vous ce grand coupable! à la fin du morceau, et comme pour donner à entendre que la pauvre mère, délivrée des liens terrestres, va rejoindre joyeuse son cher enfant, M. Urhan a eu grand soin de reproduire la mélodie de l'ange du premier morceau, que le piano chante alors avec une onctueuse exaltation.

Telles sont les *Auditions* de M. Urhan, dont nous ne donnons ici qu'une esquisse bien imparfaite, mais que nous proclamons une œuvre de conscience et d'art si jamais il en fut : ce morceau pour le piano, qui commence par une mélodie chantante, se subdivise en trois parties bien distinctes, mais qui ont entre elles cependant une telle connexité, qu'on peut dire qu'à elles trois elles forment une belle harmonie qui rappelle, sauf les proportions, le plan et le faire des bons maîtres, et du grand Beethoven surtout, l'éternelle, l'incessante étude.

Nous recommandons ces *Auditions* à tous les vrais musiciens, qui seuls pourront les comprendre : elles seront pour eux, nous n'en doutons pas, une source toujours nouvelle d'émotions profondes et de fortes pensées. Nous avons dit en commençant que M. Urhan avait trouvé le moyen de faire tourner son art au profit de sa charité; c'est qu'en effet il ne sait pas, lui qui n'est qu'artiste, faire marchandise de ses inspirations ; il a généreusement donné son manuscrit à l'éditeur Richault, qui, s'associant à la bonne œuvre de l'auteur, s'est chargé de faire graver les *Auditions*, qu'il débite exclusivement au profit des pauvres. On en avait déposé un certain nombre d'exemplaires à la sacristie de Saint-Vincent de Paule, le jour de la solennité ; ils ont tous été enlevés, et, quand la foule recueillie s'écoulait en silence, nous avons vu plusieurs personnes chercher encore dans ces pages la trace des émotions sous le charme desquelles elles restaient encore. Comme elle avait commencé, la fête s'est dignement terminée par une quête abondante pour les pauvres.

BÉLANGER.

NOUVELLES.

*** L'Opéra a fait relâche vendredi dernier, une indisposition de Mlle Falcon ayant empêché de donner la première représentation de la reprise du *Siége de Corinthe*. Pour dédommager le public, l'habile et actif M. Duponchel, dont le courage et le talent font face aux accidents sans nombre qui viennent entraver le début de sa gestion, offrira, ce soir dimanche, la pièce à vogue incessante et toujours plus nouvelle à mesure qu'elle devient plus ancienne, le chef-d'œuvre de M. Meyerbeer, *Robert-le-Diable*.

*** Demain, au bénéfice de Lablache, *I Puritani* avec sa magnifique distribution.

*** Mlle Taglioni a, dit-on, commencé à marcher; c'est un *premier pas* vers le retour de sa santé et de nos plaisirs.

*** Le théâtre Italien a remis au courant de son répertoire *Il Bravo* de Martiani ; on a applaudi plusieurs morceaux de cette partition, notamment la cavatine de Rubini, *Reo di Colpe*, celle de Mlle Grisi, *Il Gondoliere*, et l'air final où la cantatrice se montre tragédienne.

*** Une traduction anglaise de la *Juive* obtient en ce moment à Drury-Lane un succès jumeau de celui dont l'original est en possession sur notre grand Opéra. Les cinq premières représentations de ce magnifique ouvrage ont produit à Londres cinquante mille francs.

*** Il paraît que Mme Damoreau qui, *montée sur le faîte, avait aspiré à descendre*, songerait à remonter maintenant, et aurait adressé au ministre de l'intérieur une lettre dans le but d'obtenir la résiliation de son engagement avec l'Opéra-Comique, en échappant aux conséquences d'un dédit stipulé dans le cas d'une rupture.

*** Un violent enrouement de Chollet suspend encore les représentations de l'ouvrage à la mode place de la Bourse, du joyeux *Cosimo*, dont la première apparition devant le public du dimanche, avait produit, il y a huit jours, une recette de 3,900 f.,

fait que nous avons vérifié, et qui n'a rien de commun avec l'exagération accoutumée des annonces du charlatanisme moderne.

*** Le congé stipulé dans l'engagement de Mme Dorus-Gras pour cette année, se trouve ajourné par un arrangement à l'amiable.

*** Mad. Ponchard vient de contracter un engagement avec le théâtre d'Amsterdam. Elle s'y rendra, dit-on, avec son mari.

*** L'opéra de MM. Planard et St-Georges, auquel, s'il en faut croire les bruits de coulisses, M. Halevy a prêté le charme d'une musique expressive et pleine d'élégance, sera intitulé le *Coup de foudre*. Jamais affiche ne se sera parée d'un titre plus *éclatant*.

*** Dimanche, 6 décembre 1835, à deux heures précises aura lieu le deuxième concert vocal et instrumental, donné par MM. Hector Berlioz et Girard. Voici le programme : 1° Sonata fantasia en *ut* dièse mineur, de Beethoven, mise en symphonie par M. Girard (exécutée pour la deuxième fois.) Adagio, Allegretto, Allegro agitato. 2° *Le cinq Mai ou la mort de Napoléon* (de Béranger), chant de soldats pour vingt voix de basse à l'unisson, avec chœur et orchestre, de M. H. Berlioz (exécuté pour la deuxième fois). 3° Air varié composé et exécuté par M. Haumann. 4° Grande ouverture d'*Antigone*, de M. Girard (exécutée pour la deuxième fois). 5° Air d'*Armide* (*Plus j'observe ces lieux*), de Gluck, chanté par M. Boulanger. 6° *Harold*, symphonie en quatre parties, avec alto principal, de M. H. Berlioz. Première partie : Harold aux montagnes, scènes de mélancolie, de bonheur et de joie. Deuxième partie : Marche de Pélerins chantant la prière du soir. Troisième partie : Sérénade d'un montagnard des Abruzzes à sa maîtresse. Quatrième partie : Orgie de brigands. L'alto solo sera joué par M. Urhan. Les exécutans au nombre de cent trente, seront dirigés par M. Girard. On trouve des billets chez M. Réty, au Conservatoire et chez M. Maurice Schlesinger.

*** Le Théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, vient d'obtenir un brillant succès avec un ballet de M. Blache, intitulé les *Grecs*.

*** Ce soir, M. Sesoya, oboïste belge, donnera dans les salons de M. Guerber, faubourg Poissonnière, n. 1, à 8 heures précises, un concert dont le programme présente de l'intérêt et de la variété.

*** Une dame, que les salons de Paris fêtent comme une de leurs plus brillantes cantatrices, vient de publier deux romances dont elle a composé les paroles et la musique, qui jamais n'ont été mieux d'accord que dans ces deux charmantes productions ; l'une : *Je veux pleurer*, est un modèle d'expression tendre et mélancolique ; l'autre : la *Ménagère* est d'une grace et d'une légèreté étonnante. MM. Richelme et Boulangé leur donnent dans nos soirées musicales une vogue qui se soutiendra longtemps. Il est délicieux de les entendre chanter par leur auteur même dans quelques maisons favorisées.

*** Un de nos guitaristes des plus habiles, *M. Lagnani*, dont le concert était annoncé pour aujourd'hui, a eu le malheur de se casser le bras en descendant d'un cabriolet. MM. Aguado et Sor, se sont empressés de lui offrir leurs services pour ne pas retarder le concert, qui aura lieu aujourd'hui même à deux heures, dans la salle Chantereine. Le bénéficiaire, par son talent et par le malheur qui vient de lui arriver, mérite l'intérêt du public, et nous espérons qu'il fera une brillante recette.

*** Rien de nouveau sous le soleil. Nous sommes tombés en extase devant Paganini, jouant du violon sur une seule corde ; et maintenant on nous apprend que cette innovation n'en est pas une sous le soleil de l'Afrique, et qu'il existe en Égypte une espèce de violon à une seule corde, dont les Arabes jouent dans les rues et tirent les sons les plus suaves.

*** La joyeuse galerie de Dantan, où les musiciens sont en si grande majorité, vient de s'enrichir de la caricature de Chollet dans *Zampa*, physionomie, costume, attitude, il est impossible de tout parodier à la fois avec plus de bouffonnerie et d'exactitude.

*** L'Athénée musical, dont les concerts avaient été suspendus par la belle saison, les reprend à partir de ce mois. Encore un marche-pied pour nos jeunes talens, et un piédestal pour les maîtres. Les séances se tiendront toujours à l'Hôtel-de-Ville.

*** Une invention qui paraît importante, et qui agrandirait le domaine musical, a été communiquée à l'Académie des sciences, dans sa séance du 25 novembre, par M. Isoard, luthier-mécanicien. Les instrumens à cordes et à archet sont, dans l'état présent de la fabrication, les seuls qui n'aient pas besoin d'être *tempérés*, c'est-à-dire les seuls qui produisent des sons justes d'une manière absolue. Cette propriété tient à ce que les cordes peuvent être à volonté raccourcies de quantités aussi petites que la délicatesse de l'oreille peut le désirer. Un instrument qui jouirait de cette propriété si importante, et qui en outre serait susceptible de produire des sons dont le timbre et l'intensité seraient les mêmes que ceux des instrumens à vent, aurait beaucoup d'importance, c'est ce dont M. Isoard s'était occupé, et il a donné à l'Académie l'explication du nouveau mode de production de son qu'il a combiné. Pour comprendre l'instrument qu'il vient d'inventer, il faut qu'on se représente une corde tendue entre deux lames de métal ou de bois, à la manière des languettes des anches libres. A l'une de ces extrémités cette corde est ébranlée par un courant d'air, et à l'autre extrémité on la serre contre une touche en la raccourcissant par la pression des doigts. On voit que l'instrument nouveau est un violon, dont les cordes sont ébranlées à l'aide d'un courant d'air au lieu d'un archet. M. Isoard dit que les sons de ce violon tiennent le milieu entre ceux du cor et du basson. Il sollicite l'examen d'une commission. L'Académie a nommé commissaires MM. Savart, Becquerel et Dulong.

*** Le docteur Racher à Cologne vient de révéler, dans un curieux ouvrage, quelques particularités intéressantes sur l'origine de ces fêtes musicales qui se popularisent aujourd'hui dans une partie de l'Europe. Les premières réunions de ce genre eurent lieu vers la seconde moitié du dernier siècle en Angleterre et en Suisse. Ce n'est qu'en 1809 que des fêtes musicales régulières furent introduites en Allemagne. Elles y eurent pour fondateur un artiste, nommé Georges Frédéric Bischoff, né à Frankenhausen, en Thuringe ; et les premières furent célébrées dans la patrie de cet artiste, à Espert et à Hildesheim. Elles furent suivies des grandes réunions annuelles du Bas-Rhin, fondées par Jean Schornstein, organiste à Elberfeld.

*** La ville de Rouen, qui a élevé une statue au plus illustre de ses enfans, au grand Corneille, veut rendre le même honneur au délicieux compositeur qu'elle se glorifie d'avoir vu naître. Il paraît que cette statue sera coulée en bronze, et que la dépense ne s'élèvera pas au-delà de 15,000 fr. M. Dantan, auteur de la première statue, en se chargeant de la seconde, a dès le premier moment, déclaré qu'il ne recevrait que les simples frais de coulage, fier, en grand artiste qu'il est, de travailler pour honorer la mémoire d'un grand artiste.

*** Un journal cite, comme extrait de *l'Observateur de Trieste*, la catastrophe suivante, qui nous paraît trop théâtralement combinée pour être vraisemblable : il faut sans doute, la ranger au nombre de tant de mystifications inventées à plaisir sur la vie ou le caractère des artistes. En la rapportant, sans y ajouter foi, nous ne pouvons nous empêcher de retourner le proverbe italien, et de dire : Si ce n'est pas vrai, c'est bien mal trouvé.

« Une grande rivalité existait depuis plusieurs mois entre Mme Gambrici et la cantatrice Marina, toutes deux engagées au théâtre Valle-de-Rome. La signora Marina paraissait depuis quinze jours obtenir le pas sur sa rivale. Des bravos, accompagnés de trépignemens, éclataient dans la salle toutes les fois qu'elle se trouvait en scène. Ses admirateurs ne lui ménageaient pas les bouquets et les couronnes, enfin l'ovation était complète. Quelques camarades de la Gambrici prirent le malin plaisir de harceler cette cantatrice sur sa prétendue défaite, et sur le chagrin qu'elle devait en éprouver.—Moi, du chagrin ! leur répondit-elle avec un dépit concentré, au contraire ; la Marina chante à ravir, et elle mérite les bravos du public. Moi-même je veux lui jeter une couronne ce soir.—Elle tint parole. Les plus vifs applaudissemens accueillirent sa rivale dans la soirée, et comme d'ordinaire, à la fin du premier acte, des bouquets furent jetés sur le théâtre. Tout à coup l'on vit tomber une couronne du haut d'une loge sur la tête de la Marina. Celle-ci jeta un cri, et tomba morte sur le théâtre. La couronne était en bronze massif. Mme Gambrici est entre les mains de la justice. »

Société pour la publication de musique classique et moderne, 10, boul. des Italiens.

BIBLIOTHÈQUE POPULAIRE DU PIANISTE,

Recueil de Fantaisies, Rondos, Variations, Contredanses, Valses, etc., sur des motifs d'opéras et romances favoris.

Composés par MM. Adam, Chaulieu, Chopin, Czerny, Herz, Hummel, Hunten, Kalkbrenner, Leidesdorf, Moscheles, Musard, Pixis, Ch. Schunke, Sovinski, Strauss, Tolbecque, etc., etc.

Un morceau chaque mois : prix, 1 franc 25 cent.

La 14e livraison contient :

Fantaisie brillante

sur des thèmes de

NORMA,

DE BELLINI,

PAR C. CZERNY.

La 15e livraison contient :

LE MARIAGE,

RONDO BRILLANT,

par

F. KALKBRENNER.

La 16e livraison contient :

LA GAITÉ,

VALSES NOUVELLES,

De Vienne.

PAR J. STRAUSS,

Les livraisons précédemment publiées contiennent : La première, Fantaisie sur des motifs favoris de *Robert le Diable*, par Charles Czerny.—La seconde, Caprice brillant sur les thèmes favoris de *Ludovic*, de Hérold et Halévy, par Charles Chaulieu. —La troisième, Vienne et Berlin. Valses et galop favoris, par Straus et Lanner. — La quatrième, deux airs de ballets de *Chao-Kang*, variés par *Glinka*.—La cinquième, Les 20 sols, valses favorites de Vienne, par Straus.— La sixième, Souvenirs de la Norma et des Capuletti, opéras de Bellini, par Moschelès. — La septième, Grande fantaisie sur la *Parisina*, opera de Donizetti par Czerni.—La huitième, Invitation à la Mazurek, rondo brillant, par Sowinski.—La neuvième, Paris, quadrille nouveau, suivi de valse, par Musard. — La dixième, Caprice brillant, sur des motifs favoris de l'opéra le Philtre, par Leidesdorf. — La onzième, Le Carnaval de Paris, quadrille suivi de valse, par Tolbecque. — La douzième, Rondoletto sur la sicilienne de Robert-le-Diable, par J. Payer. — La treizième, Souvenirs de Berlin, valses nouvelles, par Strauss.

(12 Morceaux par an.) Prix : 12 fr. pour un an; pour la province, un an, 15 fr. (12 Morceaux par an.)

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

Pour paraître le 15 décembre :

Album des Pianistes,

RECUEIL DE MORCEAUX INÉDITS,

COMPOSÉES PAR

MM. Chopin, Kalkbrenner, Mendelsohn-Bartholdy, Meraux, Osborne et Schunke,

8e ANNÉE.

Prix net, très-élégamment relié : 20 francs.

Cet Album contiendra :

N° 1. 4. Mazurkg par F. Chopin.
2. La crainte et l'espérance, rondo brillant par Kalkbrenner.
3. Presto Scherzando, par Mendelsohn Bartholdy.
4. Grande fantaisie sur la marche de la *Juive*, par Meraux.
5. Grandes variations sur un air montagnard, par Osbosne.
6. Grandes variations brillantes sur la Sicilienne de *Robert-le-Diable*, par Ch. Schunke.

Le Trésor de la Jeunesse,

ALBUM DES JEUNES PIANISTES,

Contenant des morceaux de peu de difficulté et très-brillans

SUR DES MOTIFS DE

Anna Bolena, Cosimo, l'Ile des Pirates, la Juive, Norma et Robert le Diable,

COMPOSÉES PAR

CHARLES SCHUNKE,

Prix net, élégamment relié : 10 fr.

SOUVENIRS

DE

Robert le Diable

grande fantaisie brillante

POUR LE PIANO,

A 4 MAINS,

PAR CHARLES CZERNY.

Prix : 9 fr.

PUBLIÉE PAR PRILIPP.

Bauduot (M. Mme). Trois duos pour harpe et violoncelle ou violon, sur des motifs de la *Gazza Ladra* et la *Donna del Lago* de Rossini, prix de chaque duo. 9

PUBLIÉE PAR A. GRUS.

Dietrich. D. A. Invocation à la nuit, paroles de Parny. 3

PUBLIÉE PAR SCHONENBERGER.

Leplus et Rosellen. Fant. et variat. flûte et piano sur le *Chalet.*	9	
Brod et Rosellen. Fant. et variat. sur le *Chalet* h.-b. et piano.	9	
Chollet. Op. 29. Grandes variat. piano seul sur le *Chalet.*	7	50
Blahetka (le). Op. 37. Trois rondos élégans, n. 1, 2, 3, ch.	5	
Carie. Deuxième thème varié pour violon avec piano.	6	
Avec quatuor.	7	50
Prumier. Op. 46. Fantaisie sur la *Marquise*, harpe seule.	5	

MM. les Abonnés recevront avec le présent numéro le portrait de Mlle Giulia Grisi.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris.—Imprimerie d'EVERAT, rue du Cadran, 16.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, DE SAINT FÉLIX, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), FROMENTAL HALÉVY, JULES JANIN, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, F. STŒPEL, etc.

2e ANNÉE. N° 49.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 6 DÉCEMBRE 1833.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, recevront, le 1er de chaque mois, *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

MM. les Souscripteurs à la *Revue et Gazette musicale* dont l'abonnement expire à la fin de décembre, sont invités à le renouveler, afin de ne point éprouver d'interruption dans l'envoi du journal.

LETTRE D'UN VOYAGEUR

A M. GEORGE SAND.

Genève, 23 novembre.

N'ayant pas, en ma qualité de musicien, droit de cité à la *Revue des deux Mondes*, je mets à profit les colonnes de la *Gazette musicale*, que je me reproche de fatiguer si souvent de ma vile prose, pour me rappeler à vous, cher George.

En arrivant ici, au retour d'une longue excursion dans les montagnes, j'y ai trouvé votre fraternelle *Épître* (1) dont je vous remercie mille et mille fois, bien qu'elle semble rétracter la promesse que vous m'aviez faite, de venir bientôt nous rejoindre. — Combien j'aimerais pourtant vous attirer, vous, le plus capricieux et le plus fantasque des voyageurs, de ce côté du noir Jura, qui, avec son écharpe de nuages, m'apparaît aux clartés douteuses du crépuscule, comme un fantôme triste et morne, toujours debout entre mes amis les plus chers et moi!..... Mais que puis-je vous dire pour ébranler votre curiosité à ce point qu'elle triomphe de votre paresse? — Il ne m'a pas été donné dans mes courses alpestres de *pénétrer les trésors de la neige;* les pariétaires, les liserons et les scolopendres avec lesquels vous aimez à vous entretenir, parce qu'ils vous disent à l'oreille d'harmonieux secrets qu'ils ne nous révèlent point, n'oseraient se suspendre aux murailles sans crevasse de ma maison blanche; la république musicale, déjà créée dans les élans de votre jeune imagination, n'est encore pour moi qu'un vœu, un espoir, que fort heureusement jusqu'ici les gracieuses lois d'intimidation n'ont pas songé à menacer de la prison ou de l'exil; et lorsque je viens à faire un retour sur moi-même, je me sens rougir de confusion et de honte en opposant vos rêves à mes réalités; — les flammes célestes dont votre fantaisie de poète a ceint mon front, la terrestre poussière que soulèvent mes pas dans la route prosaïque où je chemine; — vos nobles pressentimens, vos belles illusions sur l'action sociale de l'art auquel j'ai voué ma vie, un sombre découragement qui me saisit parfois en comparant l'impuissance de l'*effort* avec l'avidité du *désir*, le néant de l'*œuvre* avec l'infini de la *pensée;* — les miracles de sympathie et de régénération opérés dans les temps anciens par la lyre trois fois sainte, avec le rôle stérile et misérable auquel on semble vouloir la borner aujourd'hui.

(1) Voyez la lettre d'un voyageur (sur Lavater et une maison déserte, adressée à M. F. Listz), insérée dans la *Revue des deux Mondes*.

Cependant, puisque vous êtes du nombre de ceux qui ne désespèrent point de l'avenir, quelle que soit la mesquinerie du présent, puisque d'ailleurs vous me demandez de vous communiquer mes observations de voyageur, telles quelles, et que la spécialité de la *Revue* qui me sert d'intermédiaire exclut les divagations politiques et métaphysiques, dont nous nous amusions tant au coin du feu, dans votre atmosphère si fumante de gloire et de tabac turc, je veux (en attendant qu'il me soit permis de vous parler du *Stabat Mater* de Pergolèse et de la Chapelle sixtine) vous tenir au courant du peu de faits intéressans qui se rattachent à la chronique musicale de Genève, la Rome protestante.

J'y débarquai précisément la veille d'une fête séculaire que l'on y célèbre en l'honneur de la réforme de Calvin. Cette fête dure trois jours entiers. Le premier est consacré aux enfans, par l'autorité toute paternelle du canton. Je me sentis épanouir le cœur à les voir s'éparpiller dans les jardins comme une nuée de sauterelles; courant, riant, bondissant, se culbutant, et faisant de leur mieux la critique de l'abstinence catholique en avalant force *vacherin* et tourtes à la frangipane.

Le second jour, plus spécialement religieux, se célèbre dans l'intérieur du temple de St-Pierre. Ce temple fut jusqu'au mois d'août 1535, époque à laquelle le ministre Farel y prêcha pour la première fois la réforme, l'église cathédrale dédiée au prince des apôtres; ainsi par l'une de ces péripéties qui abondent dans le drame humanitaire, dont l'unité, appréciable à Dieu seul, ne nous sera révélée que lorsque le dernier homme en aura prononcé la dernière parole, le fondateur de la papauté, le grand pêcheur d'hommes, préside aujourd'hui les fêtes et les assemblées de ceux-là même qui arrachèrent à ses successeurs la plus large part de son héritage et ébranlèrent jusqu'en ses fondemens le vaste édifice catholique auquel Pierre servit de première *pierre. Tu es Petrus, et super hanc petram ædificabo ecclesiam meam.*

A l'époque où Genève était encore orthodoxe, la cathédrale renfermait vingt-quatre autels; de nombreux tableaux, des statues, des bas reliefs la décoraient; les stalles où se reposait pieusement l'embonpoint des chanoines étaient curieusement travaillées, ornées de figures d'apôtres et de prophètes; parmi ces derniers, un caprice de l'artiste, fatigué sans doute de tant de vénérables et solennels visages, a placé Érythrée la sybille romaine, se croyant suffisamment autorisé à une telle licence par la légende qui nous apprend que cette femme inspirée annonça à l'empereur la venue du Messie, à l'instant même où il naquit dans la bourgade de Bethléem.

Maintenant les murailles sont dénudées, les sculptures et les bas-reliefs ont été mutilés par la main des réformateurs, et l'ancienne façade gothique a fait place à un fronton moderne, imitation étique, mesquine et appauvrie du Panthéon, monument avorté de la foi agonisante du dix-huitième siècle.

Je me sentis saisi de froid en entrant dans cette église dépouillée où m'appelaient à la fois la commémoration de l'œuvre de Calvin et un fragment d'oratorio de Haendel. — Dans la partie du chœur dont une grille dorée marquait autrefois le pourtour, dans ce lieu plus particulièrement consacré, dont l'entrée était interdite à tous ceux qui ne participaient pas directement à la célébration des saints mystères, à l'endroit même où, sur un autel couvert de fleurs, à travers les vapeurs embaumées de l'encens, le Dieu rédempteur descendait à la voix du prêtre, on avait disposé les places des chanteurs et des chanteuses. Sans doute, et Dieu lui-même nous l'apprend, l'autel où il aime surtout à descendre, c'est un cœur pur, une âme chaste et pieuse; sans doute les fleurs les plus éclatantes, les parfums les plus rares et les plus précieux n'ont point à ses yeux la splendeur d'un visage virginal et la douce suavité d'une prière innocente; mais toutefois qui n'avouerait, après avoir assisté à cette *séance* du Jubilé de la réforme, que la grandeur, la solennité, l'immense et mystérieuse profondeur du sacrifice catholique n'ont été que bien pauvrement remplacées par ces dames et ces messieurs de la société protestante de chant sacré, dont une bonne moitié *protestait* avec un zèle si fanatique contre la mesure et l'intonation?... Qui ne serait tenté de conclure de l'accord très-équivoque des voix et des instruments à l'accord plus problématique encore des esprits et des volontés?... Par quelle bizarre inconséquence d'ailleurs, les réformés, en proscrivant de leurs temples la peinture et la sculpture, y conservent-ils la musique et l'éloquence, « le premier des beaux-arts?... » Comment des préoccupations et des préventions exclusives leur font-elles oublier que le beau n'est que la splendeur du vrai, — l'art, le rayonnement de la pensée?.. Comment enfin ne se sont-ils pas aperçus que vouloir spiritualiser une religion à ce point qu'elle subsiste en dehors de toute manifestation extérieure, c'est en quelque sorte prétendre réformer l'œuvre de Dieu, ce grand et sublime artiste, qui, dans la création de l'univers et de l'homme, s'est montré tout à la fois le poète, l'architecte, le musicien et le sculpteur omnipotent, éternel, infini?

Je ne m'étendrai pas davantage au sujet de cette tentative, très-louable d'ailleurs, de la société de chant sacré (1), et sans m'arrêter non plus à vous décrire en

(1) Quelque médiocre qu'ait été le résultat obtenu lors du

style épique les réjouissances et illuminations du troisième jour de Jubilé, je passerai à une autre réunion musicale, plus profane, et par cela même plus amusante; le concert donné au bénéfice des pauvres et des réfugiés par le prince Belgiojoso et F. Listz.

Vous eussiez ri de voir nos deux noms figurer en gros caractère sur de monstrueuses affiches d'un jaune éclatant (1), qui attirèrent pendant plusieurs jours de nombreux groupes de badauds, empressés de savoir à quel titre et en vertu de quoi on venait impertinemment leur demander la somme de *cinq francs*, tandis que de temps immémorial on se procurait à raison de *trois francs* et moins toute la dose d'harmonie voulue pour passer agréablement une soirée et s'endormir après sans crainte de cauchemar ou de mauvais rêves.

La curiosité, la charité,
« Quelque diable aussi les poussant. »

Il y eut à notre concert une affluence considérable et qui offrait à un haut degré pour l'observateur attentif l'attrait du *pittoresque social*.

Le canton de Genève à peine visible sur les atlas, et comme perdu dans l'ombre des deux grandes chaînes de montagnes qui l'enterrent, voit incessamment se presser sur son territoire une multitude de grandeurs effacées, de royautés déchues, puissances éteintes. Chaque jour vient grossir le nombre de ces personnages de hauts rangs : rois, ministres, généraux d'armées, qui, balayés par le vent des révolutions, errent de contrée en contrée, formant en quelque sorte une nation sans patrie, marquée au front comme le peuple juif, ainsi que lui frappée d'un mystérieux anathème, pour avoir, eux aussi, méconnu le verbe de Dieu, la liberté !

On voyait réunis dans la salle de concert l'ex-roi de Westphalie, Jérôme Bonaparte, et sa ravissante fille aux cheveux blonds, au regard doux et triste, semblable à une colombe posée sur une ruine; un ministre de Charles X qui supporte sans découragement et sans amertume ce qu'il y a toujours eu de cruel, ce qu'il y a aujourd'hui de dérisoire dans l'arrêt qui le frappe; une femme qui n'a point failli à son nom, et que la Vendée a vue sur ses champs de bataille; cent autres que j'oublie, ou qu'il serait trop long d'énumérer ici; et enfin ce compagnon de Bourmont à Waterloo, flétri par la victoire, réhabilité par le malheur, et qui consacre ses loisirs d'exilé à une œuvre d'art qu'il poursuit avec un zèle infatigable.

Le général C....., amateur passionné de la musique ancienne, de celle de Haendel en particulier, qu'il chante avec une chaleur entraînante, a entrepris la publication d'une *collection d'airs classiques*, afin d'opposer à ce qu'il appelle la décadence de la musique moderne, un modèle d'antique pureté, et d'élever comme une digue sacrée contre le débordement des fioritures italiennes, et des froides compilations françaises, l'auguste légitimité, la majesté sans tache des noms de Haendel et de Palestrina; se vouant ainsi dans l'art, comme il l'a fait en politique, au culte d'un passé qu'il admire avec exclusion, sans tenir compte du présent, qu'à son insu il sert par cette exclusion même.

Aussitôt que je saurai au juste la partie du monde qu'habite mon illustre ami Georges, vous recevrez les cinq ou six livraisons parues de l'intéressante publication du Vendéen.

Mais revenons aux détails du concert.

Derrière une balustrade à draperies blanches, ornée de festons et de fleurs en manière d'autel de première communion, s'élevait sur des gradins le bataillon des violons, hautbois, fagotti et contre-basses, qui exécutait l'ouverture *favorite* de la *Dame Blanche*, pendant qu'un énorme lustre à quinquets laissait tomber à intervalles mesurées et comme en cadence, de larges gouttes d'huile, sur les chapeaux roses et blancs des élégantes Genevoises. Puis, le prince Belgiojoso, si apprécié, si choyé dans les salons de Paris, chanta avec un goût parfait plusieurs morceaux de Bellini, le ravissant Lied (Staendchen) de Schubert, et aussi une romance italienne (l'Addio) dont les paroles et la musique ont été écrites par lui en l'honneur de la charmante comtesse M.....; sa voix pure et vibrante, sa méthode simple et franche, firent sensation; une triple salve d'applaudissemens le suivit lorsqu'il quitta le piano, et aujourd'hui dans tout Genève il n'est question que de l'artiste grand seigneur, dont les idées libérales se traduisent en œuvres libérales, et qui, sans renier la couronne fermée que ses ancêtres lui ont transmise, se fait une gloire de lui superposer la couronne plébéienne qu'on ne décerne qu'à l'aristocratie de l'intelligence et du talent.

Jubilé, cette société ne laisse pas que de rendre service à l'art, en exécutant les compositions religieuses des grands maîtres. Il serait même à désirer qu'en France il se formât des sociétés du même genre, ne fût-ce que pour chasser de nos églises le troupeau de ces ignobles *beuglards* vulgairement appelés chantres.

(1) Pour vous donner une idée de l'habileté avec laquelle les artistes qui se font voir et entendre à Genève, amorcent la curiosité publique, je vous transcris littéralement un avis que je lus au bas d'un progamme sur toutes les murailles en arrivant ici, et qui me fit désespérer de pouvoir jamais rivaliser avec une rédaction aussi élégante, une semblable poésie de style.

Avis. « Le public, souvent en garde contre des annonces » fastueuses, a pu être trompé quelquefois, par une coupable » déception ; ici, ce que l'on voit, ce que l'on entend est encore » au-dessus des promesses de l'artiste, et des espérances de » l'amateur. »

C'est notre *vieux* camarade et disciple, le jeune Herrmann de Hambourg, (illustré par vous, sous le nom de Puzzi) qui l'accompagnait. Sa figure pâle et mélancolique, ses beaux cheveux noirs et sa taille frêle, contrastaient poétiquement avec les formes assurées, la chevelure blonde, le visage ouvert et coloré du prince. Le cher enfant a fait de nouveau preuve de cette entente précoce, de ce sentiment profond de l'art qui le sortent déjà de la ligne des pianistes ordinaires, et me font présager pour lui un brillant et fécond avenir. Dans un morceau à quatre pianos exécuté par MM. Wolff, Bonoldi, lui et moi, il a été vivement applaudi, et je ne serais pas étonné d'apprendre que plus d'une jolie petite demoiselle ne se soit sentie attendrie pour lui de quelque naïve et ardente passion; je ne répondrais pas non plus que maint cahier de grammaire ou d'histoire ancienne n'ait eu sur ses pages classiques le chiffre romantique de Herrmann, symboliquement enlacé dans une guirlande de *vergissmeinnicht* avec celui d'une Julie en herbe ou d'une Delphine de 14 ans.

M. Lafont avait bien voulu contribuer de tout son talent à rendre la soirée plus brillante et plus productive. Trente années de succès éclatans ne me laissent rien à dire sur cet artiste si universellement admiré, si justetement célèbre.

Quant à votre ami Frantz, cher George, il ne vous ennuiera ni de ses succès, ni de ses chants, et comme vous avez beaucoup mieux à faire qu'à me lire, je terminerai là mon *narré* genevois, sauf à le reprendre un autre jour, s'il y a lieu. — J'aurais bien voulu, (pour engager votre illustre indolence à changer son fauteuil parisien contre une bergère helvétique), vous parler avec quelque détail des notabilités contemporaines (1), que Genève s'enorgueillit de posséder dans ses murs, ainsi que de plusieurs amis excellens qui se réunissent fréquemment *rue Fabuzan*, parmi lesquels je ne nommerai que M. Fazy, l'atlas de l'*Europe centrale*, et M. Alphonse Denis, géologue, archéologue, orientaliste, métaphysicien, artiste, et, mieux que tout cela, homme infiniment aimable et spirituel.

Mais j'ai horriblement peur de tout ce qui pourrait ressembler à une indiscrétion.

Ainsi donc, venez, et cela au plus tôt. Puzzi a déjà acheté en votre honneur un *calumet de paix*: votre mansarde est meublée et prête à vous recevoir; et mon piano en nacre de perles, muet depuis plus de trois mois, n'attend que vous pour faire retentir les montagnes d'alentour d'échos discordans.

Adieu, et au revoir. F. Listz.

(1) M. de Sismondi, M. de Landolle, etc., etc.

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE.

Londres, 19 novembre 1835.

Il y a quelque temps que je ne vous ai écrit, parce que notre ville ne m'a pas fourni de nouvelles musicales dignes de vous être transmises. Après la levée des séances du Parlement, et la fermeture du King's-Théâtre, tous ceux à qui il était loisible de fuir Londres n'ont pas manqué de le faire, les uns pour gagner leurs châteaux à la campagne, d'autres pour se rendre dans les ports de mer, d'autres enfin pour passer sur le continent, où, pendant l'été et l'automne, on est sûr de trouver une foule d'Anglais dont la conduite, je regrette d'avoir à le dire, n'est pas toujours propre à rehausser l'opinion qu'on pourrait se former de leur pays. Un Anglais ne paraît jamais d'une manière qui lui soit moins désavantageuse que lorsqu'il est en voyage. Il est rempli de préjugés, il ne peut s'empêcher de regarder avec mépris des manières et des coutumes qui diffèrent des siennes propres, et il affecte souvent une grossièreté dont il serait bien fâché de faire preuve dans sa patrie. D'ailleurs les Anglais qu'on rencontre en France, en Italie ou en Allemagne, ne sont bien fréquemment que de tristes représentans de leur nation; aventuriers, pour ne pas dire fripons, ou gens qui ont été forcés de s'expatrier par suite du mauvais état de leurs affaires. C'est d'après de tels personnages que les étrangers jugent parfois les Anglais avec tant de sévérité. Pour nous connaître réellement, il vous faut venir parmi nous, et vous y serez traités avec une politesse, une cordialité et des sentimens hospitaliers auxquels peut-être vous seriez loin de vous attendre.

Je me suis laissé entraîner, presque malgré moi, à ces remarques, parce que j'ai lu quelques jugemens sévères portés sur mes compatriotes, et consignés dans un journal étranger dont le rédacteur me semble avoir formé son opinion sur des individus semblables à ceux dont je viens de parler. Mais revenons à nos moutons.

Pendant la morte saison, tous les spectacles sont fermés, à l'exception d'un ou deux des petits théâtres. Les artistes musiciens donnent alors des concerts dans les provinces, et deux ou trois *musical festivals* ont généralement lieu dans quelques-unes des villes principales. Cette année, une de ces fêtes a été célébrée à York, et je ne doute pas que vous en ayez lu les détails dans les journaux anglais. Je n'ai pu y assister, sans quoi je vous en aurais envoyé une relation. Plus de six cents artistes, tant chanteurs que musiciens exécutans, s'étaient réunis pour cette occasion, et la magnifique cathédrale d'York était remplie par un public immense. Mais les auditeurs en été désappointés; la musique avait été choisie sans discernement, et consistait principalement en morceaux tirés des œuvres de Haendel, qu'on joue constamment et que tout le monde sait par cœur. C'est là le grand inconvénient de nos *musical festivals*; Un orchestre immense s'assemble tout juste la veille de la première exécution; et comme il y a séance quotidiennement tant que dure le festival, qui se continue généralement pendant trois ou quatre jours, il n'y a nul moyen d'avoir des répétitions, et il est impossible, comme chacun sait, de jouer convenablement une composition que les exécutans ne savent pas d'avance à peu près par cœur. Il en résulte que nos *musical festivals* sont presque toujours les mêmes. Que nous allions à Westminster-Abbey, à Birmingham ou à York, nous rencontrons toujours les mêmes musiciens, pour entendre sans cesse la

même musique ; et les amateurs les plus enthousiastes finissent par se fatiguer d'entreprendre d'aussi longs voyages pour assister à d'aussi monotones solennités. C'est là un mal auquel il ne paraît pas y avoir de remède, et c'est grand dommage ; car on ne peut nier que les *musical festivals* ne soient en eux-mêmes un noble passe-temps, indépendamment du but de bienfaisance dans lequel ils sont institués.

Tous nos théâtres sont maintenant ouverts, excepté le Kings-Théâtre (Opéra Italien) qui n'ouvre jamais avant le mois de janvier. Les grands théâtres de Drury-Lane et de Covent-Garden, qui, pendant quelques années, ont été dirigés par le même entrepreneur (M. Bunn), sont maintenant régis par deux autorités différentes. M. Bunn conserve Drury-Lane, et M. Osbaldistone (anciennement chef du Surrey-Théâtre), a pris Covent-Garden. Aussi, il existe pour le moment entre les deux théâtres une furieuse rivalité. A Covent-Garden, le prix des places a été réduit à quatre shellings pour les loges, et à deux shellings pour le parterre. A Drury-Lane, les anciens prix ont été conservés sur l'ancien pied, savoir : sept shellings pour les loges, et trois shellings et demi pour le parterre. La troupe de Drury-Lane, tant pour le drame régulier que pour l'opéra, est plus forte que celle du théâtre rival; mais ni l'une ni l'autre n'est bien remarquable. Nous avons à Londres des chanteurs en nombre suffisant pour former une excellente troupe d'opéra, si ces chanteurs étaient seulement réunis sous une seule et même direction ; mais malheureusement, chacun de nos théâtres ne se borne pas, comme à Paris, à un genre spécial. Nos deux grands théâtres nationaux n'ont pas seulement les tragédies et les comédies ; on y joue en outre l'opéra, le mélodrame, le vaudeville et les pièces à féeries, et la même variété de genres est encore permise jusque dans les théâtres d'un ordre inférieur. Il en résulte que nous n'avons pas une entreprise qui possède une troupe complète dans la tragédie, la comédie ou l'opéra. Nous avons bien un théâtre appelé *The English Opera-House*, mais il est maintenant tombé dans une décadence complète, et il n'a pas un seul bon acteur. M. Braham, notre grand chanteur, vient de terminer les travaux d'une salle magnifique dans le voisinage de Saint-James's Square, quartier des plus fashionables. Cet établissement doit s'ouvrir d'ici à quelques semaines, et, comme M. Braham a beaucoup de goût, de connaissances et d'amour de son art, comme de plus il est extrêmement riche, j'espère qu'il contribuera puissamment à soutenir notre musique nationale.

Un opéra anglais a été joué à Drury-Lane avec un grand succès. Cet ouvrage est intitulé : *Le Siège de la Rochelle*, et a été composé par M. Balfe, jeune Irlandais nouvellement de retour en Angleterre, après un séjour de plusieurs années en Italie où il poursuivait le cours de ses études musicales. Le sujet de la pièce est tiré du roman si connu de Mme de Genlis. Pendant plusieurs semaines, cette nouveauté a attiré chaque soir une assemblée immense, et on peut y remarquer un mérite réel, quoique quelques-uns de nos journaux aient outré les louanges qu'on pouvait lui accorder. M. Balfe est un sectateur de l'école moderne de l'Italie, et il écrit précisément à la manière des imitateurs de Rossini. Sa musique contient plusieurs motifs agréables; mais aussi, elle est remplie d'une foule de ces tournures usées que nous avons entendues *usque ad nauseam*, non-seulement dans les ouvrages de Rossini, mais dans ceux de Pacini, Bellini et Donizetti. Quelques-uns des chœurs et des morceaux concertans sont brillans et à effet, mais l'harmonie est loin d'en être pure, et l'oreille est étourdie au milieu du vacarme perpétuel de l'orchestre. M. Balfe use à tout propos des tambours, des trompettes comme des trombonnes; et (comme ses modèles italiens) il les emploie sans nul égard pour la couleur ni pour l'expression dramatique. Dans ce nouvel ouvrage, un duo de tendresse entre deux amans est accompagné par la masse formidable de tous les plus bruyans instrumens! Ce faux brillant et cette exagération de coloris, dans lesquels on ne distingue plus ni ombres, ni gradation dans les teintes, est le vice de la musique moderne de toutes les écoles. C'est un reproche que méritent également Rossini, Spohr et Auber. Ce mauvais goût a corrompu l'oreille et le goût du public, qui ne peut plus être satisfait qu'avec de la musique bruyante, et qui a fini par trouver ennuyeuses et insipides les sublimes créations de Gluck, de Cimarosa, et même de Mozart. En reviendrons-nous jamais à l'amour de la pure et simple harmonie? Assurément ce temps viendra un jour, mais je crains de ne pas vivre assez long-temps pour en être témoin. Cet opéra a été monté avec beaucoup de splendeur, et l'exécution en est très-satisfaisante. Les rôles principaux sont remplis par miss *Shireff*, miss *Healy*, M. *Phillips* et M. *Wilson*. La musique a été publiée par MM. Cramer et Cie, qui ont payé le manuscrit 400 livres sterling (10,000 fr.) avant même que l'ouvrage n'eût été entendu en public, et j'ai la confiance que les éditeurs trouveront, dans le débit de cette publication, une juste récompense de leur libéralité.

On a joué aussi, au même théâtre de Drury-Lane, une pièce intitulée *The Jewess* (la Juive), montée avec une magnificence presque inouïe. C'est une traduction libre de l'opéra de M. Scribe, avec quelques changemens dans le plan. Le dénoûment est entièrement changé. Au moment où la Juive est sur le point d'être précipitée dans la cuve fatale, Eléazar s'écrie qu'elle est fille du cardinal de Brogni, et elle est sauvée. Cette fin insignifiante détruit, suivant moi, tout l'effet de la pièce. Comme nous n'avons pas de chanteurs qui soient en même temps de grands acteurs, il a fallu donner les principaux rôles à des acteurs incapables de chanter ; aussi le plus grand nombre des morceaux d'Halevy a-t-il été supprimé ; l'on n'a pu conserver que les chœurs, les marches et les airs de danse. La splendeur de ce spectacle efface tout ce que j'ai jamais vu au théâtre. Dans la procession, on a vu plusieurs chevaux superbes montés par des guerriers revêtus d'une armure complète en acier poli. Le rôle de la Juive a été rempli par miss *Ellen Tree*, la première actrice du théâtre anglais, qui joint au pathétique le plus touchant l'énergie la plus terrible. La salle était comble, et les applaudissemens de la foule tenaient de la frénésie. La nouvelle pièce que l'on doit monter après celle-ci est une traduction du *Cheval de Bronze*, avec la musique d'Auber. Vous voyez que nous continuons à faire de nombreux emprunts à votre théâtre.

La société des *British Musicians* (dont je crois vous avoir parlé dans ma dernière lettre) a donné son premier concert pendant cette saison. Le réglement de cette société veut qu'on n'y admette que des artistes natifs de la Grande-Bretagne, et qu'on n'y exécute que des compositions écrites par ses sociétaires. Ce sont là de sottes conditions, et si l'on ne finit pas par y renoncer, elles ne pourront que nuire au succès d'une société qui, bien organisée, aurait pu être d'une grande utilité pour la musique anglaise. Il y a, parmi ces musiciens, de très-habiles jeunes gens; mais le public n'ira pas à des concerts où

il faut écouter, pendant une soirée tout entière, les essais d'une foule d'écoliers, quelque ingénieuses que puissent être leurs ébauches. Au dernier concert, l'auditoire était fort peu nombreux, et encore je ne doute pas que la moitié au moins de la compagnie ne se composât des familles et des amis des exécutans, tous gens admis gratis.

Une société d'artistes habiles a commencé un cycle de *Concerti di Camera*, ou concerts par souscription, pour l'exécution de quelques morceaux de musique instrumentale, tels que quatuors, quintetti, et autres compositions de musique de chambre. Au premier concert, qui a eu lieu il y a dix jours, ils ont joué un quintette d'Onslow, un quatuor de Mozart, un quatuor de Beethoven, et un septuor de Hummel. Ces morceaux, qui ont été rendus avec une grande perfection, ont été beaucoup applaudis. Le violon principal était tenu par M. Blagrove, et le violoncelle par M. Lucas. Le second concert doit avoir lieu samedi prochain.

Je suis, etc. H.

Revue critique.

Lettra biografica intorna alla patria ed alla vita di gior. Battista Pergolese celebre compositore di musica, del Marchese di Villarosa.

Tandis que toutes les notices biographiques nous représentent Pergolèse, tantôt comme étant né à Casoria, petite ville située à dix milles environ de distance de Naples; tantôt, suivant le rapport de Maltès, comme ayant reçu le jour, en 1707, à Pergola, dans les états du pape, le marquis de Villarosa nous prouve par l'autorité d'un acte de baptême, que le célèbre compositeur est venu au monde à Jesi, le 3 janvier 1710, vers les dix heures du soir. (Le seul Quadri, dans son ouvrage intitulé : *Storia e ragione di ogni poesia*, vol. V, p. 196, avait dit : *Giam Batista Pergolese di Jesi.*)

Vient ensuite une histoire succincte des quatre conservatoires de musique existant anciennement à Naples, et qui, pour la plupart, devaient leur existence à des congrégations de bienséance. Cesare d'Eugenio dans son *Napoli sacra*, dit que le premier de ces établissemens appelé *conservatorio de' poveri di G. C.* fut fondé en 1580 par le prêtre Marcello Fossaiara de Nicotera dans la Calabre. Le second, celui de S. Onofrio à Capuana, doit son existence survenue en 1600 aux confratelli de' Cianchi di S. Onofrio, qui procuraient aux orphelins de la Contrada Capuana une éducation à la fois chrétienne et musicale. Le troisième, S. Maria di Loreto fut, suivant le même Eugenio, institué en 1537 par Jean Tapia, protonotarius Apostholicus de la nation espagnole. (C'est donc avec raison que quelques écrivains judicieux regardent ce conservatoire comme ayant existé le premier.) On lisait dans l'église que nous venons de nommer une inscription ayant rapport à ce pieux Jean Tapia. Le quatrième conservatoire, della pietà de' Turchini, fut établi vers la fin du seizième siècle, grâce aux soins de quelques confratelli de l'église incoronatella. On ne connaît pas avec certitude l'époque à laquelle l'étude de la musique commença à s'y introduire. Mais, d'après quelques titres relatifs à cet établissement, on voit que dans l'année 1670, deux musiciens célèbres, Francesco Provengale et Pater Gennaro Regino furent choisis pour y professer leur art. (Le premier était maître de la chapelle royale avant Scarlatti et cependant ni lui ni Provengale ne se trouvent cités dans aucune biographie musicale.) Ces quatre conservatoires, qui produisirent tant de musiciens remarquables, subirent par la suite, comme on le sait, diverses modifications. En 1806, celui de S. Onofrio et celui de Loreto furent réunis avec l'établissement della pietà de' Turchini sous le nom de Real Collegio di Musica. En 1808, ce collége fut transféré au ci-devant cloître de Saint-Sébastien; puis, en 1826, à l'ancien couvent des Célestins, à S. Pietro à Majella.

Pergolèse fut reçu au conservatoire de' Poveri di G.-C. ainsi que le dit Gerber dans l'ancien lexicon, et non pas à S. Onofrio, ainsi qu'on l'a prétendu récemment d'après Maltès. Tout porte à croire que sa pauvreté était extrême. Il commença par apprendre le violon sous maestro Domenico de Matteis, et ses progrès furent tellement rapides que son maître le recommanda au célèbre Gaetano Greco, professeur de composition au même conservatoire. Après la mort de Greco, il continua ses études avec Durante, et, quand celui-ci fut mandé à Vienne, le jeune élève fut confié aux soins de Feo. Pergolèse, dit M. de Villarosa, fut le premier qui sut donner à l'air une instrumentation différente du chant et faire chanter par les deux parties de violon des motifs distincts, s'écartant ainsi de la manière lourde et sèche de Scarlatti, et cherchant même à mettre sa musique en harmonie avec les passions qu'on exprime ordinairement avec le secours des paroles.

La première composition de Pergolèse, pendant qu'il était encore élève du Conservatoire, fut un drame sacré intitulé : *S. Guglielmo d'Aquitania* qui fut représenté pendant l'été de l'année 1731, au couvent de S. Agnello Maggiore et qui obtint un succès tel que les princes Stigliano et Caracciolo, ainsi que le duc Carafa, prirent immédiatement l'auteur sous leur protection. L'hiver suivant, il composa l'opéra de *Sallustia*, dans lequel le célèbre Grimaldi chanta ainsi que la Fachinelli, qui se fit particulièrement admirer dans l'air : *per queste amore lagrime*. Dans le cours de la même année, il fit représenter l'intermezzo si connu de *La Serva Padrona*. En 1732, il écrivit une messe à dix voix avec vêpres pour deux orchestres, un opéra buffa en dialecte napolitain : *Lo Frate Innamorato*, joué au théâtre des Florentins, puis, pour le théâtre Bortolomeo, un autre opéra : *Il Prigionier Superbo*. En 1734, il donna l'opéra *Adriano in Siria*, ainsi que l'intermède : *Lirietta et Tracolo* et en 1735, l'opéra buffa : *Il Flaminio*. On sait le peu de succès qu'obtint son *Olimpiade* à Rome pendant la même année. Le fameux *Stabat Mater* est, suivant de Villarosa, le dernier ouvrage qu'ait écrit Pergolèse. Il le composa pour les frères mineurs de St-Louis, (qui lui payèrent pour ce chef-d'œuvre dix ducats napolitains, environ 35 francs de notre monnaie), à Puzuoli, ville éloignée de Naples d'une poste à peu près, et dont les médecins lui avaient conseillé le séjour à cause du mauvais état de sa poitrine. Quelques jours après avoir terminé cette composition, le 16 mars 1736, Pergolèse mourut et fut enseveli dans la cathédrale de Puzzuoli, et non dans l'église de Torre del Greco comme on le dit généralement. L'acte de décès tiré des registres de cette cathédrale est ainsi conçu : Jean-Baptiste Pergolèse, de la ville de Jesi, enterré à l'évêché a, comme étranger, payé la somme de onze ducats que l'évêque et le chapitre se sont partagés entre eux. M. de Villarosa, voulant

rendre un hommage à cet illustre compositeur, lui fait élever une pierre monumentale revêtue d'une inscription. Il paraît vraisemblable que Pergolèse était un peu boiteux ; c'est du moins ce qu'il faut conclure d'un passage du livre dont nous nous occupons, puisqu'il y est dit, P. 56 : » *Ra diffettoso in una gamba*, etc.

Les compositions de Pergolèse connues par M. de Villarosa sont celles dont nous donnons ici les noms. On trouve au conservatoire de Naples : I. *Adriano in Siria*, opéra en 3 actes. II. *La contadina Astuta*, intermède en 3 actes. III. *Flaminio*, opéra en 3 actes. IV. *Lo Frate innamorato*, opéra buffa en 3 actes. V. *S. Guglielmo*, oratorio en 3 actes. VI. L'*Olimpiade* opéra en 3 actes. VII. *Il Prigionier Superbo*, opéra en trois actes. VIII. *Sallustia*, opéra en trois actes. IX. *La Serva Padrona*, intermède en deux actes. X. Un concerto pour le violon. XI. messe à deux chœurs. XII. *Salve Regina* pour soprano. XIII. Air : *Nacqui agli affanni in seno*. XIV. *Stabat Mater*. XV. *Miserere* à quatre voix. XVI. *Confitebor* à 5 voix. XVII. Motet. XVIII. Antiphonie (originale) XIX. Messe à deux voix. XX. *Salve Regina* pour soprano. XXI. musique religieuse avec versets.

Dans les archives des pères de l'oratoire : I. messe à plusieurs voix en *re*. II. Partition d'un oratorio sur la naissance du Seigneur.

Chez le maestro Parisi : I. Psaume *Laudate* à une voix avec accompagnement de violon, viole et basse. II. Psaume *Dixit* à deux chœurs en *re* avec accompagnement de violon, viole, hautbois, trompettes et basse.

Chez le copiste de musique Compagnoni : 4 cantates pour une voix avec accompagnement de clavecin.

En Angleterre, chez lord Northampton : 1. Messe à dix voix. II. *Dixit* à dix voix. III. *Confitebor* à quatre voix in canto fermo. IV. Six cantates gravées ; trois avec accompagnement de violon, viole et basse, et trois avec accompagnement de clavecin.

NOUVELLES.

*** La reprise du *Siége de Corinthe* a obtenu, vendredi dernier, un brillant et légitime succès à l'Opéra, et nous fera attendre plus patiemment *la St-Barthélemi*, dont les répétitions se poursuivent avec la plus grande activité ; cet ouvrage sera représenté dans la première quinzaine de janvier. Les personnes qui ont assisté à la répétition avec orchestre du premier acte, assurent qu'il est digne de l'illustre auteur de *Robert le Diable*.

*** L'avenir de l'Opéra se déroule dans une liste d'ouvrages reçus, offrant la plus forte garantie dans le nom de leurs auteurs. Après la Saint-Barthélemy de MM. Scribe et Meyerbeer, viendront successivement *Notre-Dame de Paris*, de M. Victor Hugo, musique de Mlle Bertin, ouvrage en trois actes ; *Stradella*, de M. Emile Deschamps, musique de M. Niedermayer, en trois actes ; *le Comte Julien*, musique de M. Gomis, en trois actes ; et enfin une partition de M. Berlioz, sur un poème de M. Alfred de Vigny. Jamais, à aucune époque, tant de richesses dramatiques et musicales n'ont été réunies, dans les cartons de l'Opéra, à une telle variété de noms, de talens et de genres.

*** Le théâtre Italien donnera mardi prochain la première représentation de la *Norma* de Bellini, que l'on dit être le chef-d'œuvre de l'auteur.

*** Le célèbre pianiste et compositeur Moscheles, après avoir donné des concerts à Amsterdam, à La Haye et à Rotterdam, est en ce moment à Bruxelles. Nous espérons qu'il ne retournera pas en Angleterre avant de venir à Paris, qu'il ne visite pas assez souvent, où on l'attend toujours avec impatience.

*** M. Duponchel vient d'engager MM. Philastre et Cambon, pour les décorations de l'Opéra.

*** Mademoiselle Augusta a continué ses débuts lundi dernier dans le rôle de Fenella de la *Muette de Portici*.

*** C'est M. Adolphe Nourrit qui a prononcé un discours sur la tombe de Baptiste aîné. La fraternité des arts amène celle des artistes.

*** Le théâtre de la Bourse vient de mettre en répétition un opéra en un acte, intitulé *Gasparone*, qui sera joué presque aussitôt après *Leone* de M. Halevy.

*** Le concert de M. Berlioz, qui devait avoir lieu aujourd'hui, est remis à dimanche prochain 13 décembre. En voici le programme : 1. Ouverture du Roi Léar, de M. Berlioz. 2. Le Cinq Mai ou la Mort de Napoléon (de Béranger), chant de soldats pour dix voix de basse à l'unisson, avec chœur et orchestre, de M. H. Berlioz (exécuté pour la deuxième fois). 3. Episode de la Vie d'un Artiste, symphonie fantastique en cinq parties, de M. H. Berlioz. 4. Air d'Armide, de Gluck (Plus j'observe ces lieux), chanté par Mme Boulanger. 5. Solo de violoncelle, par M. Batta. 6. Le Moine, de M. Meyerbeer, chanté par M. Géraldi. 7. Marche des Pèlerins, fragment de la symphonie Harold, de M. Berlioz. Le solo d'alto sera joué par M. Urhan. L'orchestre sera conduit par M. Berlioz.

*** M. François Stœpel donnera, le jeudi 17 décembre, dans les salons de M. Seyrig, nº 5, passage des Petits-Pères, une soirée musicale dont voici le programme : Première partie. 1. Grande Polonaise pour deux pianos, composée par M. Kalkbrenner, et exécutée par Mlles Rose Stœpel et Martin. 2. Chants enfantins, à deux et trois voix, composés par M. Stœpel, paroles de M. Ritt ; Mme Kunze-Boulanger chantera solo : *la Journée de l'Enfant*. 3. Grandes Variations *di Bravura*, pour le piano, composés et exécutés par M. Schunke, pianiste de la reine. 4. Air italien, composé par M. Paer et chanté par Mme Kunze-Boulanger. 5. Harmonies religieuses à trois et quatre voix, composées par M. François Stœpel, paroles de M. Ritt, et exécutées en chœurs et solos. Deuxième partie. 6. Fantaisie pour le violon, composée et exécutée par M. Panofka. 7. Airs suisses chantés par Mme Kunze-Boulanger. 8. Solo pour le piano, composé et exécuté par M. Charles Schunke. 9. Chorals : 1º de la princesse Amélie de Prusse, sœur de Frédéric-le-Grand, née en 1723 et morte en 1787. 2º de Sébastien Bach, né en 1685, mort en 1750. 3º de Claude Goudimel, tué lors de la Saint-Barthélemy, et fondateur de la première école de chant de Rome. (Nota. Le but du rapprochement de ces trois morceaux est de faire voir que la simplicité des moyens employés par les anciens maîtres était compatible avec l'effet plus encore que l'abus de certains perfectionnemens de toutes les richesses de l'art moderne.) 10. Romances composées et exécutées par M. Boulanger. On trouve des billets chez Maurice Schlesinger, rue de Richelieu, 97 ; chez M. Stœpel, rue Saint-Lazare, 128, et au local de la Soirée.

*** On devait donner dimanche dernier au Gymnase-Musical une matinée musicale et philosophique, où M. Azaïs s'était engagé à porter la parole. Cette solennité curieuse jusqu'à la bizarrerie a été remise à aujourd'hui.

*** Au concert donné il y a huit jours au bénéfice de M. Lagnani, qu'un cruel accident avait empêché d'y figurer lui-même en première ligne, Mlle Marinoni a chanté une romance italienne des soirées musicales de Rossini ; M. Richelmi, deux romances de M. Bérat. M. Sor a exécuté un solo avec une perfection qui a enlevé tous les suffrages ; et Lablache fils, désertant le culte de la basse-taille, a étonné l'assemblée par la souplesse d'organe qu'il a déployée dans la cavatine de ténor : *e Serbato*, que Rubini chante dans *I Capuletti*.

*** Dimanche dernier, dans la salle Montesquieu, la Société philharmonique, dirigée par M. Loiseau, a donné son premier concert, qui avait attiré beaucoup d'auditeurs. Le jeune Aumont s'est fait applaudir dans un air varié de Bériot pour le violon, et Mlles Weinrebe ont chanté avec succès un duo de *Moïse*. Les ouvertures de la *Muette*, de *Lestocq*, de *Missolonghi*, et la symphonie en *ut majeur* de Beethoven, ont été exécutées avec verve par des amateurs plus nombreux cette année que la précédente.

*** Une entrée à vendre au Gymnase-Dramatique. S'adresser au bureau d'abonnement de la *Gazette musicale*.

LA JUIVE, d'Halevy.

Grande partition. 250 fr.
Parties d'orchestre. 500

Partition réduite, avec accompagnement de piano. Prix net, 40
Partition réduite pour piano seul, avec acc. de flûte ou violon, net. 25

Morceaux détachés avec accompagnements

N.	d'orch.	de piano.	de guit.
1. Chœur.	25 »	4 50	» »
2. Cavatine, chantée par M. Levasseur.	12 »	4 50	1 »
3. Sérénade, chantée par M. Lafont et Mlle Falcon.	12 »	4 50	2 »
3 *bis*. La même, pour une voix.	» »	2 »	1 »
4. Chœur des buveurs, précédé du chœur avec soprani.	25 »	7 50	» »
4 *bis*. Chœur des buveurs seul, à 8 ou 4 voix.		4 50	» »
5. Prière des Juifs et cavatine, chantée par M. Nourrit.	» »	6 »	» »
5 *bis*. Cavatine seule, chantée par M. Nourrit.	» »	2 »	2 »
6. Trio, chanté par MM. Nourrit, Lafont et Mme Dorus-Gras.	20 »	7 50	» »
7. Romance, chantée par Mlle Falcon.	15 »	3 75	2 »
8. Duo, chanté par M. Lafont et Mlle Falcon.	20 »	7 50	4 50
9. Grand trio, chanté par MM. Nourrit, Lafont et Mlle Falcon.	20 »	9 »	» »
10. Air chanté par Mme Dorus-Gras.	» »	4 50	3 »
11. Duo, chanté par Mme Dorus-Gras et Mlle Falcon.	» »	6 »	4 50
12. Boléro, chanté par Mme Dorus-Gras.	» »	3 75	2 »
13. Malédiction, chantée par M. Levasseur.	12 »	2 »	1 »
14. Duo, chanté par Mme Dorus-Gras et Mlle Falcon.	18 »	6 »	4 50
15. Duettino, chanté par M. Levasseur et Mlle Falcon.	» »	3 75	2 »
16. Duo, chanté par MM. Nourrit et Levasseur.	20 »	7 50	4 50
17. Air chanté par M. Nourrit.	18 »	6 »	3 »
17 *bis*. Le même, transposé pour voix de soprano.	» »	6 »	» »
18. Chœur du peuple.	25 »	6 »	» »

Morceaux et Arrangements pour divers instruments,

POUR LE PIANO.

DÉJAZET (E) Op. 14. Fantaisie sur la sérénade. 7 50
HALEVY. Ouverture arrangée par Ch. Schunke. 6
HERZ (Jacques). Trois airs de ballets.
N° 1. La valse. 2. Marche des chevaliers. 3. Divertissement. Chaque 6
KALKBRENNER. Op. 129. Rondo brillant sur la marche du cortége. 6
LABADENS. Op. 7. Fantaisie piano et violon. 9
LAVAINE. Op. 21. Caprice dramatique sur des motifs favoris. 7 50
LISTZ. Grande fantaisie brillante. 9
MEREAUX. Op. 42. Grande fantaisie sur la marche des chevaliers de la Tour enchantée. 7 50
MESSEMAECKERS. Op. 12. Grande fantaisie sur l'air chanté par Nourrit. 7 50
OSBORNE ET ERNEST. Souvenir de la Juive pour piano et violon. 7 50
— Op. 17. Souvenir de la Juive à quatre mains. 7 50
SCHUNKE. (Charles). Mosaïque. Quatre suites des morceaux favoris. Nos 1, 2, 3, 4, chaque 7 50
Les mosaïques sont arrangées sans octaves pour les petites mains, très-faciles et chantans.
SCHUNKE (Charles). Op. 31. Trois divertissemens.
N° 1. Marche des chevaliers de la Tour enchantée. 6
N° 2. La sérénade. 6
N° 3. La cantilène. 6
— Les mêmes, à quatre mains. Nos 1, 2, 3, chaque 7 50
— Op. 32. Grandes variations di bravura sur le Chœur des buveurs. 9
— Op. 31. Quadrille varié pour le piano. 7 10
SCHWENKE. Op. 42. Duo pour piano et violoncelle sur différens motifs. 7 50
— Le même, piano et violon. 7 50
SOWINSKI. Op. 40. Fantaisie caractéristique sur le grand trio. 7 50
THYS. Op. 10. Variations faciles, suivies d'un rondo sur un motif du trio. 6

POUR DIVERS INSTRUMENTS.

PANOFKA. Les airs arrangés pour deux violons, quatre suites, chaque 7 50
— L'ouverture pour deux violons. 4 50
— Les airs arrangés en quatuors pour deux violons, alto et basse, trois suites, chaque 15
— L'ouverture arrangée en quatuors pour deux violons, alto et basse. 9
COTTIGNIES. Six fantaisies pour la flûte seule, sur des motifs de la Juive et de l'Ile des Pirates, trois suites, chaque 5
PANOFKA. Les airs arrangés en quatuors pour deux violons, alto et basse, trois suites, chaque 15
— L'ouverture arrangée pour flûte, violon, alto et basse. 9
WALCKIERS. Op. 61. Fantaisie sur différens motifs pour la flûte, avec accompagnement de quatuors ou piano. 10
Pour flûte et piano. 7 50
— Les airs arrangés pour deux flûtes, quatre suites, chaque 7 50
— L'ouverture pour deux flûtes. 4 50
CARULLI. Trois divertissemens sur différens motifs, pour guitare et flûte ou violon. Nos 1, 2, 3, chaque 4 50
— Mosaïque ou choix des principaux motifs pour guitare seule, deux suites, chaque. 4 50
HALEVY. Ouverture à grand orchestre. 15
BERR. Quatre pas redoublés pour musique militaire. Nos 1, 2, 3, 4, chaque 4 50

Quadrilles pour divers instruments.

TOLBECQUE Trois quadrilles, deux valses et un galop pour orchestre. Nos 1, 2, 3, chaque 7 50
— Les mêmes pour deux violons, alto et basse, et flûte ou flageolet, ou cornet à pistons, *ad lib.* Nos 1, 2, 3, chaque 4 50
— Les mêmes pour piano, avec accompagnement de de flûte et violon, ou flageolet, ou cornet à piston, *ad lib.* Nos 1, 2, 3, chaque 4 50
— Les mêmes, pour deux violons 4 50
MUSARD. Trois quadrilles, suivis de valses, pour orchestre. Nos 1, 2, 3, chaque 7 50
— Les mêmes pour deux violons, alto et basse, flûte ou flageolet, ou cornet à pistons, *ad lib.* Nos 1, 2, 3, chaque 4 50
MUSARD. Les mêmes pour piano, avec accompagnement de flûte ou violon, ou flageolet, ou cornet à pistons, *ad lib.* Nos 1, 2, 3, chaque 4 50
— Les mêmes, pour deux flûtes 4 50
— Les mêmes, pour deux flageolets 4 50
SCHUNKE (Ch.) Trois quadrilles, valses et galops, arrangés pour le piano, d'après TOLBECQUE et MUSARD, par CH. SCHUNKE. Nos 1, 2, 3, chaque 4 50
— Les mêmes, arrangés à quatre mains, par CH. SCHUNKE. Nos 1, 2, 3, chaque 4 50

MM. les abonnés recevront avec le présent numéro : L'ABORDAGE, rondo brillant, de *l'Ile des Pirates*, par Ch. Schunke.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris. — Imprimerie d'EVERAT rue du Cadran, 16.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, DE SAINT FÉLIX, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY, JULES JANIN, G. LEPIC, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, F. STŒPEL, etc.

2e ANNÉE. N° 50.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.		DÉPART.		ÉTRANG	
	fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m.	8	8	75	9	50
6 m.	15	16	50	18	»
1 an.	30	33	»	36	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 13 DÉCEMBRE 1835.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, recevront, le 1er de chaque mois, *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

DU STYLE ET DE LA POÉSIE
DES OPÉRAS FRANÇAIS.

Toutes les fois qu'on leur parle d'un livret d'opéra, les poètes haussent les épaules de pitié, et les poètes ont raison. En effet la construction informe de cette chose qu'on appelle un livret d'opéra, le procédé banal mis en usage pour sa fabrication, le style bouffon dans lequel cette chose est écrite, tout cela contribue à l'exclure parfaitement du domaine de la poésie. Il est impossible de discuter devant un homme sérieux le mérite littéraire d'un opéra : autant vaudrait lui parler des vers d'une romance, ou de la prose du *Constitutionnel*. Cependant il n'en a pas toujours été de la sorte; et cette forme, tombée aujourd'hui en discrédit, grace à l'impardonnable négligence et à l'avidité envahissante de certains, n'est pas impure dès son origine, et frappée d'anathème : la preuve, c'est que des hommes de génie et de conscience ont plus d'une fois daigné la prendre dans leurs mains augustes, et verser en elle le métal précieux et rare de leur pensée. Au siècle dernier, l'auteur de *Mérope* et de *Candide*, Voltaire, écrivait des opéras à ses heures de loisir; et de nos jours encore, celui qui a créé *Faust* et *Marguerite*, le chantre de la *Fiancée de Corinthe*, et de *Torquato Tasso*; Goëthe a fait *Prométhée*, et ces ravissantes chansons de Claire, dans *Egmont*, où Beethoven, ce front si haut, taillé dans le granit comme le sien, cette intelligence si voisine de la sienne, a trouvé tant de fraîches et sereines mélodies, tant de musique naïve et simple. C'est qu'en effet, rien n'est plus difficile à concevoir, à ordonner, à écrire, qu'un opéra. Je ne parle pas ici d'un opéra comme la duchesse *Lestocq*, ou tout autre, mais d'un opéra quelque peu grave, et qui pourrait, au besoin, satisfaire aux conditions du bon goût, du théâtre et de la langue. Or, celui qui composerait un tel œuvre aujourd'hui, aurait certes bien le droit de s'appeler poète, et de s'asseoir entre M. Hugo et M. de Vigny.

Un opéra est un drame chanté : voilà tout. La poésie, dans un opéra, flotte sur une mer harmonieuse, dont elle suit les ondulations, tandis que dans le drame parlé, elle s'élance seule et sans escorte, et résonne dans le vide espace. Le drame de l'Académie royale de Musique, et le drame de la Comédie-Française sont frères; les mêmes lois rigoureuses leur sont imposées à tous deux; et s'il y a plus de difficultés d'une part, on ne le peut nier, c'est du côté de l'Opéra; car, outre les conditions naturelles auxquelles il doit satisfaire, il en est d'autres, et de nombreuses, que la musique apporte avec elle, et qu'il faut accepter. Vous savez quelle sévère déesse est la musique; elle trace sur le papier un cercle lumineux avec sa baguette d'or, et ce cercle s'appelle rhythme, et la poésie radieuse ou terne doit s'enchâsser dans ce rhythme selon qu'il convient. La loi du rhythme est la plus rigoureuse que la musique impose à la poésie. Aussi, comme les gens qui, de nos jours, ont

fait des livrets d'opéras l'ont étudiée ! Ils se sont dit : Nous ferons des rhythmes et ne ferons plus de vers. La mesure est devenue pour eux un panier qu'ils ont rempli avec des mots stupides et s'entre-choquant d'une pitoyable façon. Cette tentative n'a pas eu plus de succès qu'elle n'en méritait ; on en a ri beaucoup, et le public s'est demandé pourquoi les héros de l'Opéra parlaient cette langue incroyable. En effet, parce qu'on est un personnage d'opéra, et que les trombones ou les timballes vous accompagnent dans vos discours, ce n'est pas une raison de débiter tant de solécismes et de platitudes.

Il s'agit maintenant de faire entrer, dans la mesure, des vers sonores et français, d'accorder le sens commun avec le rhythme : le jour où les poètes se mêleront de la chose, le grand secret sera trouvé. La traduction de *Don Juan*, par M. Émile Deschamps, est une tentative heureuse dans ce genre ; tous les récitatifs sont parfaits. Cependant, on rencontre encore trop souvent çà et là dans les vers des choses banales et vulgaires employées à l'Opéra de toute éternité. Quoi qu'il en soit, il faut savoir gré à M. Émile Deschamps de son travail, et lui pardonner, en faveur du zèle qu'il a mis à faire connaître au public français ce chef-d'œuvre de l'esprit humain, certaines négligences bien naturelles à l'homme qui traduit ; car M. Émile Deschamps traduisait et n'inventait pas ; il écrivait des paroles sous la musique, et non pour la musique. Cette tentative était bonne ; mais, isolée, elle n'a pas eu le retentissement et l'influence qu'elle méritait d'avoir. Un soir, le public entendit à l'Opéra des vers charmants et de bon goût, élégamment écrits, élégamment récités par Nourrit : il s'étonna d'abord, puis applaudit à cette merveille. Mais hélas ! ce n'est pas en un soir que l'on fait adopter un système au public : pour qu'une tentative porte ses fruits, il faut la renouveler avec persévérance, autrement elle avorte. Les auteurs des opéras qui ont succédé à la traduction de *Don Juan* sont bien vite revenus à l'ancien système, et les oreilles ont supporté, sans s'irriter beaucoup plus qu'autrefois, tout ce fatras de mots incohérents écrits dans une langue douteuse, mais qui n'est est pas à coup sûr la langue française. M. Émile Deschamps travaille aujourd'hui à deux opéras ; mais M. Émile Deschamps n'est pas inépuisable ; entre lui et ses adversaires la lutte est inégale : ceux qui veulent la versification facile et grotesque usitée jusqu'ici sont vingt, lui est seul. Et je ne sache pas que les poètes le soutiennent, occupés qu'ils sont tous d'œuvres plus sérieuses. Dites donc à M. de Vigny de laisser *Laurette* ou *Ketty Bell* pour entreprendre un livret d'opéra, à ce poète rêveur de quitter sa retraite silencieuse, pour se venir jeter au milieu des éclats des trombonnes, et de tous les bruits d'un orchestre emporté ; dites à cette Muse si chaste et si blonde, de poser ses beaux pieds blancs sur cette scène, et de courir parmi de folles danseuses demi-nues ; dites à à l'auteur des *Pianto*, dites à l'auteur de *Margaritus*, d'abandonner, l'un son Italie, l'autre le beau jardin qu'il aime tant, pour des temples peints sur des châssis à coups de brosses, et des roses de carton, et ils vous répondront que cela leur est arrivé une fois en leur vie, et qu'on ne les y reprendra plus.

Cependant il y aurait encore parmi les poètes une place honorable pour l'homme qui réussirait à donner aux livrets des opéras une valeur littéraire. M. Émile Deschamps paraît vouloir prendre cette place : cet esprit si souple et si flexible, qui avait su se ployer si merveilleusement aux difficultés de la traduction des romances du *Cid* et des grands drames de Shakspeare, a résolu de venir à bout du rhythme musical, et de le dompter. Que M. Duponchel et la Muse lui soient en aide ! Pour nous, nous aurions mieux aimé le voir persister dans une route plus grave, dans la route qu'il avait prise d'abord ; n'importe, ne nous hâtons pas de le blâmer. M. Émile Deschamps obéit à une nature active et laborieuse : d'ailleurs, il aura bien mérité de la poésie et de la musique, s'il invente un beau drame qui inspire un chef-d'œuvre à quelque compositeur ignoré. Quelque soit le genre auquel vous vous livrez, ce que vous ferez de bien et de beau ne sera point perdu. La musique ne couvre pas tellement les paroles, que l'on ne puisse les entendre quand elles sont harmonieuses ; et, devant une grande situation musicale, lorsque l'orchestre fait bruit de toutes ses voix, que tous les chœurs éclatent, il est impossible, même dans l'enthousiasme du dilettantisme le plus exalté, de ne pas avoir un grain d'admiration et de reconnaissance pour celui qui a eu la première pensée brute de tout cela. Quand je vois cette merveilleuse introduction où le vieux Commandeur, blessé à mort par l'épée de Don Juan, chancelle et tombe sur une ritournelle lamentable ; quand je vois cet homme de marbre secouer la tête à l'invitation de son pâle meurtrier, et pénétrer jusqu'au milieu de la salle du festin, dont il ébranle les portes avec ses pas lourds et sonores, je ne puis m'empêcher, dans toute mon admiration pour le divin Mozart, de me souvenir de ce pauvre homme ignoré qu'on appellerait aujourd'hui son collaborateur, de ce petit abbé dont nul ne sait le nom, et qui pourtant a taillé dans le granit de la montagne ce temple majestueux et sonore que le chantre de Salzbourg est venu ensuite illuminer de feux sans nombre. Plus il est oublié, ce poète italien qui a inventé de grandes choses, plus je sens le besoin de le

glorifier devant la foule. A Mozart, des couronnes toujours vertes, à son nom immortel des applaudissemens sans fin, des parfums toujours nouveaux; mais un souvenir à celui qui l'a aidé dans son œuvre. D'ailleurs, une œuvre telle que *Don Juan* éveille dans les ames choisies assez d'enthousiasme et d'admiration, pour qu'il reste encore quelque chose, même après que le musicien a pris sa large part.

On s'est beaucoup moqué des livrets étrangers, et l'on a eu grand tort; ils sont, hélas! souvent supérieurs encore aux nôtres. L'ordonnance en est presque toujours musicale; ils ont pour eux le mérite incontestable d'avoir été composés, sinon par des poètes, du moins par des hommes qui avaient de la poésie et de la musique un sentiment quelconque. Il vous serait difficile de trouver dans le répertoire des opéras allemands ou italiens une pièce sous laquelle ne repose pas, comme en germe, une idée capable d'être fécondée par la musique. Les livrets français, plus raisonnables, peut-être mieux charpentés, comme dirait M. Duval, de l'Académie, sont tous vides et creux; la musique a beau frapper dessus, ils ne rendent aucun son. Un jeune poète de grand talent a écrit à ce sujet ces paroles remarquables que nous citons : « Aux Français, il faut avant tout un drame intéressant, une rapide succession d'événements inattendus : ne leur donnez ni passions poétiques à rendre, ni caractères à développer : c'est un luxe frivole dont ils vous dispenseront de grand cœur, pourvu que vous ayez eu soin de multiplier les couplets et les chansons. On peut voir tous les jours à l'Opéra-Comique quels chefs-d'œuvre fait avec de pareilles pièces! Les Allemands, au contraire, toujours préoccupés du fond bien plus que de la forme, demandent au poème une pensée, un germe qui puisse grandir sous leur souffle, et devenir un jour une création idéale. Je ne parle pas ici de *Don Juan*, drame merveilleux, dont tous les caractères ont une parenté avec ceux de Shakspeare. Voyez *Oberon* : certes, c'est là une pièce étrangement conduite; il n'y est tenu compte ni d'exposition, ni de péripétie; les saintes lois de la vraisemblance y sont partout violées : n'importe, sous ce drame sans forme une pensée sereine habite; au milieu de ce chaos tremble un rayon de lumière sur lequel l'ame de Wéber s'échappe aux sphères de la lune, et va surprendre les chants mystérieux de Titania et du Sylphe Ariel. » J'ajouterai à ces mots, que dans le plus bel opéra qui ait été écrit en France, dans *Robert le Diable*, Meyerbeer a singulièrement fait usage de cette liberté qu'a le musicien de profiter de toutes les échappées lumineuses, qu'il découvre dans cette prison noire, où son génie est enfermé, et qu'on appelle un poème. Croyez-vous, s'il s'en était tenu au texte de MM. Scribe et Germain Delavigne, qu'il eût jamais écrit ce chef-d'œuvre admirable que vous connaissez? A force de génie et de persévérance, il est parvenu à faire de Bertram un caractère sérieux. La musique a serré autour du front de ce personnage je ne sais quel bandeau de fatalité qui a fait que le peuple l'a aussitôt accepté pour le frère de Mephistophélès et le cousin de Lucifer, lui qu'il aurait sans cela volontiers appelé Géronte. Ce que Meyerbeer a fait pour Bertram, il l'a fait aussi pour Robert, Alice, et tous les autres caractères de son œuvre. Tout cela s'est transfiguré sous sa main. Meyerbeer n'a pas seulement inventé la musique de *Robert le Diable*, il en a inventé aussi la poésie. Otez de *Robert* la poésie et la musique, ce qui restera appartient de droit à MM. Scribe et Germain Delavigne.

Il n'est pas un livret italien qui ne contienne au moins une situation grandiose ou franchement bouffonne, selon le genre dans lequel il a été conçu. Demandez à Rossini et à Cimarosa s'ils auraient écrit, l'un le troisième acte d'*Otello*, l'autre le duo du *Mariage secret* sur des paroles de M. Étienne. C'est une gloire des Italiens d'avoir ainsi abordé Shakspeare sans hésitation, et d'avoir compris, du premier coup, que la musique est dans la poésie comme la couleur est dans la lumière. Aussi, comme leur scène est florissante! comme cette douce harmonie qu'emportait dans les plis neigeux de sa tunique la forte muse de Shakespeare s'est élevée en peu de temps sur des sommets divins! Aujourd'hui, les théâtres veulent à tout prix en avoir fini avec les pièces de Shakspeare; on prétend qu'il n'y a point de musique en ce puits merveilleux, parce que des hommes de peu de talent n'ont pas su le creuser assez à fond pour en trouver. Mettez Berlioz à l'œuvre, et vous verrez si l'urne ne sera pas remplie jusqu'aux bords à l'heure où vous lui demanderez compte de sa journée. Les créations de Shakspeare sont lasses d'avoir été tant de fois profanées. Juliette est dans la tombe, et son époux aussi, ces fantômes adorables ne se lèveront plus désormais, si ce n'est à l'appel d'une voix mélodieuse et sainte, digne enfin de les évoquer.

On a beaucoup ri du style et des vers des poètes italiens, habitués à écrire pour la musique. Je souhaiterais à tous les poèmes français d'être écrits comme certains livrets italiens du nouveau répertoire. Voyez *Anna Bolena*, c'est là une poésie simple, facile, abondante, et qui convient à merveille à la musique. Ces vers coulent aisément, et suivent la pente fluide de l'harmonie sans jamais l'arrêter, comme font les paroles françaises, lour-

des masses de granit qui forcent à chaque instant le grand fleuve mélodieux à rebrousser chemin.

Je ne prétends pas dire ici qu'il soit nécessaire de donner à la pensée tous ses développemens : celui qui jugerait ainsi la chose ferait un drame, et non pas un livret. Dans un opéra, c'est la musique qui se charge de tout agrandir et de tout compléter. Donnez le sentiment au maître, et soyez économe de paroles. Il faut quatre vers à Mozart pour écrire cet air merveilleux que chante Octave dans le second acte de *Don Juan*. La poésie donne le diamant brut à la musique, ouvrière habile, qui le taille et le façonne ensuite selon sa fantaisie. Mais parce que peu de paroles suffisent, il ne s'ensuit pas de là que ces paroles doivent être stupides et se répéter éternellement. Croyez que la monotonie de la musique française a bien un peu sa source dans ces vers stéréotypés qui se présentent à chaque instant, et que depuis des siècles les poètes se transmettent de l'un à l'autre. Romani semble être venu tout exprès en Italie pour rompre avec cette ridicule coutume de se servir ainsi à tout propos de vers écrits depuis cent ans, et faire comme ce laquais des *Précieuses ridicules*, qui compose des impromptus à tête reposée. Romani est un homme d'un talent gracieux et pur ; il y a dans ses livrets des pièces charmantes, et que bien des élégiaques en renom envieraient de nos jours. Mieux vaut avoir écrit le livret de la *Sonnambula*, que toutes les tragédies de M. Ancelot. Romani ne fouille pas les œuvres prolixes de ses devanciers pour y trouver des formules toutes rimées; il varie avec une élégance exquise ces locutions qui doivent nécessairement se représenter souvent dans des situations rapides où la poésie n'a pas ses coudées franches. Il s'est donné la peine de jeter dans un moule nouveau certains vers usés comme les vieux sous de la république; il a renouvelé le répertoire des formules ordinaires, et qui pouvaient équivaloir à nôtre : *La force m'abandonne; à peine je respire; je tremble d'effroi;* à toutes ces choses banales que les chanteurs finissent par oublier à force de les apprendre. Car, si ce vers :

La force m'abandonne,

est dans trente opéras, et s'il est répété vingt fois dans chaque scène de chaque opéra, je vous défie bien, eussiez-vous la mémoire de Rossini, de ne pas le confondre de temps en temps avec cet autre vers :

A peine je respire,

qui revient presque à des intervalles aussi rapprochés, et se croise si harmonieusement avec lui.

Le nouveau directeur de l'Opéra est lui-même un artiste de trop bon goût, pour ne pas rompre en visière avec ce système ridicule de versification. Depuis l'arrivée à l'Académie royale, de Rossini, de Meyerbeer, et, il faut le dire aussi, de M. Duponchel, une révolution s'est opérée. L'art s'est partout introduit sur le théâtre et dans l'orchestre, dans la musique, dans les chœurs, dans les costumes. De l'ancienne guenille, il ne reste plus qu'un lambeau; la vieille musique est tombée en ruines ; les vieux costumes de Romains et de Grecs reposent ensevelis dans le sépulcre des magasins : les vers seuls tiennent encore, et se montrent effrontément; ces vers-là rongeraient, si on les laissait faire, le manteau de pourpre de l'Opéra. Heureusement, M. Duponchel y met bon ordre ; et, grace à lui, à M. Émile Deschamps et à M. Victor Hugo, qui le soutiennent dans son entreprise, ce dernier abus tombera comme les autres.

L. DE M.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

LE SIÉGE DE CORINTHE.

Répétition, exécution et mise en scène.

Quelques jours avant la reprise du grand et bel ouvrage par lequel Rossini signala son avènement à la scène française, nous avons jeté un coup d'œil rétrospectif sur la manière dont cet ouvrage fut monté. Le *Siège de Corinthe* ne portait pas moins dans ses flancs qu'une révolution musicale : nous vivions alors sous le millésime de 1826 : aujourd'hui, nous avons atteint celui de 1835 : la révolution est faite et parfaite : on n'est plus réduit à la juger sur son programme : elle a donné ses fruits, elle a tenu ses promesses, chose infiniment rare pour une révolution! Il est donc tout simple qu'un sentiment de gratitude publique se soit manifesté hautement en faveur de son acte primordial. Le *Siége de Corinthe* à l'Opéra, c'est en quelque sorte le combat de Lexington aux États-Unis, la prise de la Bastille en France.

Il fallait voir aussi, quand l'illustre maestro s'est présenté à l'une des dernières répétitions de son ouvrage, comme tous les artistes, chanteurs ou instrumentistes, tressaillaient de joie à son approche, s'inclinaient devant lui, et se soumettaient à son approbation ou désapprobation souveraine! Lui, bon prince, monarque citoyen, autocrate sans façon et sans étiquette, les encourageait tous du geste et du sourire, trouvait que tout marchait à merveille, et, quand on lui offrait de recommencer, laissait échapper débonnairement ces simples paroles : *à quoi bon?* Jugez l'enthousiasme, les acclamations qui saluaient les paroles du prince! Il n'est pas d'artiste, pas de premier violon, contrebasse, flûte, trombone, qui ne se fût estimé heureux de baiser le pan de son habit !

A la solennité touchante de la répétition succéda la fête éclatante et pompeuse de la représentation. Ce fut à qui se surpasserait des chanteurs, des chœurs et de l'orchestre. Nourrit, seul témoin, seul acteur de la grande soirée du 9 octobre 1826, avait gardé son rôle de Néoclès, et non-seulement son rôle, mais sa voix fraîche et pure, son énergie dramatique. Il a dit avec un charme pénétrant toute sa scène du troisième acte :

Qu'entends-je, Pamyra, du fond du sanctuaire,
Au Ciel, avec ses sœurs, élève sa prière.

Il a été pathétique, entraînant, dans l'air qui commence ainsi :

Grand Dieu, faut-il qu'un peuple qui t'adore...

Dans tous les autres morceaux auxquels il participe, et notamment dans la magnifique introduction du premier acte, chantée de verve par lui, Massol et Dérivis, il a mérité des éloges sans restriction. Mademoiselle Falcon, succédant à madame Damoreau, n'avait pas une tâche facile : la vocalisation légère n'est pas ce qui lui convient le mieux ; qu'elle s'en console; elle est si belle et si grande cantatrice dans *Robert-le-Diable* et dans *Don Juan!* Elle réussit même si bien dans la musique large et forte de *Guillaume Tell!* Malgré son émotion vive, elle a glorieusement triomphé des difficultés du rôle de *Pamyra*, que certainement Rossini n'aurait pas écrit comme il l'a fait, s'il eût travaillé pour elle. La fameuse phrase : *Rassure-toi, mon père*, et l'air : *Voici l'heure solennelle* ont produit tout l'effet qu'on devait en attendre. La fortune de mademoiselle Falcon grandit de jour en jour : le public trouve un égal plaisir à voir et à entendre sa cantatrice favorite.

Dans le rôle de Mahomet, Levasseur héritait de Dérivis le père. Il n'a pu se défendre d'un mouvement de terreur, en abordant sa cavatine d'entrée, rétablie d'après la partition italienne : mais il s'est remis bientôt, et sa belle voix a repris tous ses avantages. Deux jeunes artistes, Massol et Dérivis le fils, dans les rôles de Cléomène et d'Hiéros, se sont distingués à l'envi l'un de l'autre. Jamais Massol n'avait mieux justifié de ses droits à une des premières places. Dérivis a magnifiquement débité sa prophétie : l'emploi des grands-prêtres n'avait jamais été rempli d'une façon plus brillante.

Maintenant de l'orchestre et des chœurs on ne saurait que dire, sinon qu'ils ont été supérieurs d'un bout à l'autre de l'opéra. Honneur à M. Habeneck, dont l'archet gouverne cette armée d'élite, et la mène à la gloire, de deux jours l'un! Le nouveau directeur, M. Duponchel, n'avait d'ailleurs rien négligé pour que le luxe des costumes et la richesse des décors fussent en harmonie avec la partition et les artistes. De bonnes recettes le conduiront jusqu'à l'année prochaine, qui doit éclairer le grand jour de *la Saint-Barthélemy*.

THÉATRE ITALIEN.

Norma.

La réputation de *Norma* est aujourd'hui européenne. *Norma*, grace au caractère suave et mélancolique de ses chants, grace aux deux illustres cantatrices qui les ont exécutés, a rendu en Italie le nom si jeune de Bellini plus populaire peut être que ne le fut jamais celui de l'auteur de *Sémiramide* et d'*Otello*. C'est sur la réputation de la *Norma* que la France accueillit avec des couronnes le jeune maître qui venait pour écrire ses *Puritains* et mourir. Chose étrange, le public français qui sait par cœur ses délicieuses cantilènes de la *Straniera*, ses charmantes mélodies de la *Sonnambula;* avant hier ignorait encore les beautés de la *Norma*. Aussi les admirateurs exaltés de Bellini avaient beau jeu à vanter cette musique. A tous les reproches que vous faisiez au style du maître qu'ils idolâtrent, ils vous répondaient par ce mot tout puissant, *Norma*. Si vous leur disiez que la phrase des duos des *Puritains*, chantée à l'unisson par Tamburini et Lablache, est commune et banale, et semble convenir bien mieux à deux chantres avinés après un baptême seigneurial qu'à des gentilshommes écossais, ils vous répondraient : Cela peut être, mais quand vous entendrez *Norma!* Enfin, on l'a entendue cette *Norma*; le sanctuaire mystérieux au fond duquel se retiraient les initiés a été ouvert à tous. Désormais pour être admis et juger, il ne s'agit plus que d'arriver à temps. Ce qui avait jusqu'ici retardé la représentation du chef-d'œuvre de Bellini, c'était l'absence d'une prima donna capable de supporter pendant quatre heures le par-dessus de ce rôle pesant. Il semblait que Giulia Grisi, cette femme d'un si admirable talent et d'un zèle si beau, doutât de ses propres forces et craignît d'aborder ce rôle, le seul du répertoire de madame Malibran auquel elle n'eût pas encore touché. Enfin elle a repris courage en pensant comme elle avait grandi depuis trois ans, Giulia s'est ravisée, et certes elle a bien fait, la couronne des prêtresses gauloises ne devait pas faire ployer ce beau front si pur habitué au diadème de Sémiramis, et désormais, Giulia Grisi, dans tout le répertoire italien, il n'y a plus de rôle au-dessus de votre taille.

La partition de la *Norma*, comme toutes les partitions de Bellini, abonde en motifs gracieux et tendres: certes c'est là un mérite incontestable, mais il faut avouer que dans un ouvrage dont le sujet est tout sacerdotal comme celui de *Norma*, on est en droit d'attendre des effets plus élevés et de plus solennelles sensations. Si l'on vous dit que Bellini a changé sa manière, qu'il a été dans *Norma* grandiose contre sa nature; ne croyez pas cela; Bellini est resté l'auteur mélancolique et tendre de la *Straniera* et de la *Sonnambula*, avec toutefois une inspiration plus constante, un sentiment plus profond et plus vrai. Il n'y a que les gens de peu de connaissance qui croient que l'artiste peut se transformer selon qu'il convient à sa fantaisie; on obéit à sa forme comme à sa nature. Lors de la première représentation de *Guillaume Tell*, n'avez-vous pas entendu des journalistes s'écrier, dans leur admiration, que Rossini avait rompu en visière avec son premier système de composition, et venait d'entrer franchement dans l'école de Gluck. Or il n'est pas nécessaire d'être un musicien profond pour comprendre combien ce jugement était stupide. Rien ne ressemble moins au style d'*Iphigénie en Tauride* que le style de *Guillaume Tell*. Prenez un trio, un air, un finale de *Guillaume Tell*, cherchez-en l'ordonnance, analysez-la, s'il vous plaît, avec soin, et vous verrez si ce n'est pas là le moule accoutumé des duos, des airs et des finales de *Semiramide* et *de Moïse*, et si, sous cet orchestre plus vaste et plus hardi peut-être, n'apparaît pas à chaque instant l'infatigable *cabalette*; ainsi de *Norma*, et cela est tout simple : la formed'un maître est immuable. Il est aussi impossible à Bellini d'être grandiose et sublime, qu'il l'est à l'ingénieux auteur du *Philtre* de devenir mélancolique et tendre. D'après cela vous devez bien penser que du caractère antique et religieux il n'en est pas vestige dans la musique de *Norma*. En général les compositeurs italiens ne se préoccupent guère de cette partie essentielle de l'art; ce serait folie de chercher dans *Norma* les effets grandioses, les dimensions épiques, le style puissant de la *Vestale*. Quoi qu'il en soit, c'est là une partition pleine de mélodie heureusement inspirée, qui satisfait largement à toutes les conditions de l'école italienne moderne, et ne peut que rehausser encore en France la gloire de son auteur.

Le chœur des Druides conduit par Lablache est d'un beau caractère; la mélodie principale à trois temps a beaucoup d'analogie avec le fameux duo des *Puritains*, ce qui toutefois ne l'empêche pas d'être distingué et surtout véhément sans rudesse. L'andante de le cavatine de Mlle Grisi, *Casta diva*, passe avec raison en Italie pour une des plus belles choses que Bellini ait écrites. Jamais ce maître ne s'est élevé si haut dans le style sévère et religieux. A Naples, à Florence, à Milan, cet andante tient toute une salle en émoi. Sitôt que la Malibran en dit les premières paroles, les femmes se penchent sur leurs loges, les poitrines sont haletantes, les mains immobiles jusqu'à ce qu'à la fin des applaudissemens, l'enthousiasme éclatent de toutes parts. Ici cela se passe autrement; car en France on a pour coutume de n'applaudir que les *cabalettes*. Heureusement pour Giulia Grisi, après cet andante magnifique en vient une pleine d'afféterie et de mignardise, une de ces *cabalettes* auxquelles on ne résiste pas. Pour arriver trop tard les applaudissements n'en sont pas moins flatteurs, et la belle cantatrice pourrait, au besoin, en prendre une partie pour l'andante qu'elle chante à ravir.

Le finale du premier acte est, sans contredit, le plus magnifique morceau de cette partition : c'est là que l'enthousiasme de la salle a éclaté sans réserve. Adalgise vient avouer à Norma le secret de son amour, lorsque entre Pollion. Adalgise pâlit, Pollion se trouble, Norma découvre tout. Dès lors, les rapports des trois personnages changent entièrement : c'est là un effet dramatique et beau dont Bellini a su profiter. La musique s'élève et s'agrandit avec la situation. Le commencement du trio est dialogué, puis, vers la fin, ces trois passions rivales se confondent pêle-mêle dans un unisson grandiose, mais dont l'effet puissant ne peut excuser l'inopportunité. Autant l'unisson des *Capuletti* est convenable et dramatique, autant celui-ci est absurde et faux. Dans les *Capuletti*, Roméo et Juliette expriment le même sentiment d'amour et de désespoir; les deux voix peuvent se réunir ensemble, lorsque les deux ames n'en font qu'une; mais là chaque personnage s'enferme dans sa propre passion : Adalgise méprise, Norma s'indigne, Pollion hait. Comment supposer que la jalousie, la haîne et le mépris chantent à l'unisson : c'est bien assez qu'à force d'art on puisse parvenir à rassembler dans un finale les trois passions ennemies qui se repoussent l'une l'autre; mais s'obstiner à ne leur donner qu'une voix, c'est là un manque de goût inexcusable, et que les Italiens seuls se permettent sans succès. Un duo entre Adalgise et Norma, et le finale, remplissent le second acte : le duo est admirablement exécuté par mademoiselle Grisi et mademoiselle Assandina, gracieuse enfant, douée d'une assez belle voix de *mezzo soprano*, et dont le chant n'est pas dépourvu d'une certaine agilité.

En somme, c'est à bon droit que *Norma* passe pour le chef-d'œuvre de Bellini. Si l'on rencontre dans cette partition tous les défauts de l'auteur des *Puritains* et de la *Straniera*, en revanche, ses qualités s'y trouvent plus nombreuses que jamais; et telle est la sereine et paisible abondance des mélodies, qu'elle détourne l'attention de l'orchestre, dont on a si souvent l'occasion de déplorer le dénûment et la faiblesse; dans les œuvres de l'école italienne moderne. La mise en scène de *Norma* ne peut qu'établir sur des bases plus solides le nom si glorieux de Bellini, et servir aux intérêts de l'administration. Rubini s'est chargé, par zèle, du rôle de Pollion, écrit pour la voix plus grave de Donzelli. N'importe, il le chante, comme toute musique, avec son ame et son talent incomparable. Mieux vaut entendre Rubini chanter par zèle que les autres par inspiration. Lablache soutient et dirige les chœurs, qui n'en vont guère mieux pour cela. Les choristes du Théâtre-Italien sont incorrigibles. Je ne sais pourquoi Lablache ne chanterait pas leur partie à lui seul. Rien n'est plus pitoyable que d'entendre cette voix magnifique à travers les faussets aigus de ces misérables comparses. Quant à mademoiselle Grisi, elle s'est élevée plus haut que sa voix. Au commencement, comme à la fin, elle a été cantatrice admirable et tragédienne sublime, et s'est placée entre madame Pasta et madame Malibran.

NOUVELLES.

*** La direction de l'Opéra-Comique se plaint de l'exéguité de ses recettes, et demande journellement au ministre une augmentation de *subvention*. Si M. Thiers a le courage d'assister à une représentation du *Pré aux Clercs*, de *Lestocq*, du *Cheval de Bronze*, de *Cosimo*, ou de tout autre ouvrage ancien ou nouveau, il appréciera, à leur juste valeur, les exigences de cette administration. Dans les théâtres des plus petites villes de France; un directeur serait honteux de faire chanter l'opéra d'une manière aussi horrible. Si les directeurs du théâtre de la Bourse ne font pas de recettes, c'est de leur faute, ils ne se doutent pas de la gestion d'un THÉATRE LYRIQUE. Ils dépensent de l'argent inutilement, et économisent ou l'art exigerait des dépenses. On donne au Théâtre-Italien une subvention de 70,000 *francs*, pour entendre les premiers chanteurs du monde, et l'Opera-Comique, un théâtre national, ne pourrait pas exister avec une subvention de 180,000 *francs!* Il y aurait de justes reproches à adresser au ministre, s'il encourageait, par des augmentations, une pareille institution qui aujourd'hui est une *honte* pour la France, et nous connaissons plusieurs députés qui ne manqueraient point de le lui reprocher.

*** La quarante-cinquième représentation de la *Juive* avait attiré vendredi l'élite de la société parisienne, il s'agissait non-seulement d'applaudir le chef-d'œuvre de M. Halevy, mais d'entendre une nouvelle ouverture que l'auteur vient de composer pour cet ouvrage. Nous nous contentons aujourd'hui de constater le succès qu'elle a obtenue, et nous rendrons prochainement un compte détaillé de cette magnifique symphonie qui grandit encore la réputation de M Halévy. La recette s'est élevée à 9,622 fr.

*** M. Ole-Bull s'est fait entendre mercredi dernier à l'Opéra. C'est un violon d'un talent fort distingué, et qui brille surtout par le *Staccato*, et par une facilité étonnante de produire avec élégance les passages les plus difficiles. Malgré quelques fausses notes qui lui ont échappé à la fin du second morceau, ce violon suédois a obtenu un légitime succès.

*** Demain, on donnera au Théâtre-Italien *La Norma*, au bénéfice de mademoiselle Grisi, toute la salle est louée.

*** La première représentation de *Léone*, opéra en trois actes, paroles de MM. Planard et St-Georges, musique d'Halévy, aura lieu mardi ou mercredi a l'Opéra-Comique.

*** A la liste des opéras en perspective qui forment le brillant avenir du répertoire de l'Académie royale de musique, nous devons ajouter un *Benvenuto Cellini*, sujet éminemment propre à inspirer un compositeur, par la couleur artistique de l'époque, et le caractère passionné du héros.

*** C'est dans la première quinzaine de janvier que les demoiselles Elssler, ces deux charmantes fugitives, reviendront sous le drapeau. On s'occupe déjà d'un ballet en trois actes, dont le principal rôle est destiné à mademoiselle Fanny.

*** Le foyer de l'Opéra va recevoir des embellissemens dont l'élégance est d'avance attestée par le bon goût de *l'Artiste-Directeur*.

*** L'Opéra-Comique vient de mettre en répétition l'ouvrage en un acte de MM. Scribe et Auber, qui est destiné aux débuts de madame Damoreau. Cette pièce qu'on dit charmante a pour titre : *l'Actéon*.

*** Les répétitions d'un autre ouvrage des deux fournisseurs en chef de l'Opéra-Comique ne tarderont pas à remplacer celles de *Léone*. Il s'agit d'une pièce en trois actes de MM. Scribe et Auber, ce qu'on peut appeler *leur grande bataille d'hiver*. Ils auront Chollet à la tête d'un corps d'armée d'élite (bien entendu *de l'Opéra-Comique*, et que Dieu garde les dilettanti d'écouter l'*élite* de ce théâtre) et sur le drapeau, ou pour parler sans poésie, sur l'affiche, on lira : *la Brabançonne*.

*** Un jeune compositeur de grande espérance, M. de Fontmichel, est en ce moment à Paris, pour faire ouvrir l'arène de l'Opéra-Comique à son *Gitano*, qui a déjà parcouru à Marseille une carrière de succès. D'après les *on dit*, la musique de cet ouvrage inspirerait à l'administration un sincère désir de le représenter; mais elle reculerait épouvantée devant le poème, qui, déjà proposé à quelques-uns des auteurs les plus habiles, ne leur aurait pas même semblé *arrangeable*, pour nous servir du terme de coulisse.

*** On parle d'un ouvrage en deux actes que M. Mélesville aurait confié à M. Grisard, comme pièce de début sur la scène de l'Opéra-Comique. Félicitons-nous de voir une génération nouvelle de compositeurs prête à succéder à celle qui s'éteint malheureusement après nous avoir donné tant de jouissances; et puisse-t-on dire qu'il en est de l'art musical chez nous, comme de ce fameux arbre aux rameaux d'or, de Virgile, d'où pas une branche ne se détachait sans être aussitôt remplacée par une autre d'un semblable métal.

*** M. François Stœpel donnera, le jeudi 17 décembre, dans les salons de M. Seyrig, nº 5, passage des Petits-Pères, une soirée musicale dont voici le programme : Première partie. 1. Grande Polonaise pour deux pianos, composée par M. Kalkbrenner, et exécutée par Mlles Rose Stœpel et Martin. 2. Chants enfantins, à deux et trois voix, composés par M. Stœpel, paroles de M. Ritt; Mme Kunze-Boulanger chantera solo : *la Journée de l'Enfant*. 3. Grandes Variations sur le galop de *la Tentation*, composés et exécutés par M. Schunke, pianiste de la reine. 4. Air italien, composé par M. Paer et chanté par Mme Kunze-Boulanger. 5. Harmonies religieuses à trois et quatre voix, composées par M. François Stœpel, paroles de M. Ritt, et exécutées en chœurs et solos. Deuxième partie. 6. Fantaisie pour le violon, composée et exécutée par M. Panofka. 7. Airs suisses chantés par Mme Kunze-Boulanger. 8. Variations *di Bravura*, sur le chœur des buveurs de *la Juive*, composées et exécutées par M. Charles Schunke. 9. Chorals : 1º de la princesse Amélie de Prusse, née en 1723 et morte en 1787. 2º de Sébastien Bach, né en 1685, mort en 1750. 3º de Claude Goudimel, tué lors de la Saint-Barthélemy, et fondateur de la première école de chant de Rome. (Nota. Le but du rapprochement de ces trois morceaux est de faire voir que la simplicité des moyens employés par les anciens maîtres était compatible avec l'effet plus encore que l'abus de certains perfectionnemens de toutes les richesses de l'art moderne.) 10. Romanees composées et exécutées par M. Boulanger. On trouve des billets chez Maurice Schlesinger, rue de Richelieu, 97; chez M. Stœpel, rue Saint-Lazare, 128, et au local de la Soirée.

*** Le concert de M. Berlioz, aura lieu dans la grande salle du Conservatoire aujourd'hui 13 décembre. En voici le programme : 1. Ouverture du Roi Léar, de M. Berlioz. 2. Le Cinq Mai ou la Mort de Napoléon (de Béranger), chant de soldats pour dix voix de basse à l'unisson, avec chœur et orchestre, de M. H. Berlioz (exécuté pour la deuxième fois). 3. Episode de la Vie d'un Artiste, symphonie fantastique en cinq parties, de M. H. Berlioz. 4. Air d'Armide, de Gluck (Plus j'observe ces lieux), chanté par Mme Boulanger. 5. Solo de violoncelle, par M. Batta. 6. Le Moine, de M. Meyerbeer, chanté par M. Géraldi. 7. Marche des Pélerins, fragment de la symphonie Harold, de M. Berlioz. Le solo d'alto sera joué par M. Urhan. L'orchestre sera conduit par M. Berlioz.

*** M. Albert Sowinski a fait entendre dimanche dernier au Gymnase-Musical un concerto de sa composition dans lequel on a vivement applaudi le *Rondo*, écrit dans le style polonais.

*** Le Gymnase-Musical subit une modification dans les bases de son existence. Par suite d'un arrangement passé entre l'administration et les artistes de l'orchestre, ces derniers viennent de prendre pour quelques mois la direction des concerts.

*** Que n'imagine-t-on pas? la *Revue de Paris* citait naguère un journal qui racontait que madame Malibran s'était démis le pied, et n'en avait pas moins paru en béquilles sur le grand théâtre de Naples, où elle avait chanté *il Barbiere* devant le roi qui l'avait fait redemander. Nous avions négligé cette nouvelle qui nous semblait suspecte, et dont l'insertion dans nos colonnes aurait pu inquiéter les nombreux amis de la grande cantatrice, qui sont au nombre de nos abonnés. Heureusement rien n'est venu depuis confirmer un conte forgé à plaisir, et qui ira grossir la liste de ces inventions aussi absurdes qu'odieuses dont une certaine presse se fait un jeu depuis quelque temps d'amuser les niais aux dépens de l'intérêt si légitime qu'inspirent la santé ou la réputation des grands talents contemporains.

*** Plusieurs morceaux remarquables, pour le violon, ont été publiés cette semaine; d'abord trois caprices et un duo du *Crociato* de Meyerbeer, arrangés pour le violon, à l'usage des concerts, par M. Lipinski, dont nous avons annoncé l'arrivée à Paris; et des variations brillantes pour le violon, par M. Panofka. Nous rendrons compte de ces ouvrages que nous recommandons aux amateurs.

*** Albert Bonnet, ancien chanteur de l'Opéra, qui s'était fait remarquer des dilettanti de l'empire par la fraîcheur d'organe avec laquelle il chantait plusieurs airs et surtout celui-ci dans la *Caravane* : *le Papillon léger, volage*, vient de mourir, après avoir survécu long-temps à sa retraite.

*** Madame Vigano, qui s'est distinguée dans l'enseignement du chant, est de retour à Paris, après avoir passé l'été à Nantes.

*** En honneur de la Sainte-Cécile, les musiques des gardes nationales de Nouancourt, Damville, Conches, Breteuil, Longny, Brézolles, Fillières et Grosbois se sont réunies à Fillières-sur-Avre, par les soins et sous la direction de M. Aubéry du Boulley, artiste dévoué aux progrès de l'art. Cette réunion présentait près de cent musiciens, des plus habiles de ces contrées, et qui ont exécuté trente morceaux composés pour cette circonstance par M. Aubéry du Boulley, avec un ensemble et une précision qui ont étonné quatre mille spectateurs que cette belle cérémonie avait attirés de plus de quinze lieues à la ronde.

*** Les recettes que *la Juive* a faites déjà sur le théâtre de Drury-Lane à Londres, surpassent toutes celles faites par un nombre égal de représentations sur le même théâtre, depuis la première de Kean en 1814, c'est-à-dire depuis un espace de 21 ans. L'enthousiasme des Anglais pour le chef-d'œuvre de M. Halevy, est en quelque sorte pour lui une seconde croix-d'honneur.

*** Le directeur d'un théâtre de Berlin s'est oublié dernièrement jusqu'à se constituer en rébellion avec voie de fait contre un arrêt du public. Il a osé porter la main sur un spectateur qui sifflait. Le président de police a rétabli l'ordre en conduisant lui-même sur le théâtre l'aggresseur pour y faire des excuses à tout l'auditoire, et il a ajouté avec énergie : « Cet homme, que vous voyez là, a tenu une conduite à la fois inconvenante et illégale; et je vous promets sur l'honneur qu'il sera puni. » On voit que depuis l'anecdote du fameux moulin de *Sans-Souci*, il y a encore des juges à Berlin. Avis à tous les directeurs de tous les pays : laissez passer la justice du parterre.

*** Ce qui est devenu trop vieux à Paris est encore souvent du neuf pour l'étranger et la province. Ainsi le théâtre d'Amsterdam vient d'accueillir avec faveur le ballet de la *Dansomanie*, suranné chez nous. Carey et Mlle Ropiquet s'y sont fait applaudir dans les deux principaux rôles.

*** Le *Globe* de Londres rapporte, pour la réfuter, une étrange nouvelle qu'on a fait circuler dans la capitale britannique sur le compte de Mlle Grisi. Suivant les *on dit* anglais, cette cantatrice se serait mariée, et aurait dit un adieu éternel au théâtre. Quant au premier de ces bruits, il n'en a pas encore été question parmi nous autres Parisiens, et, pour le second, nous sommes heureusement tous les jours à même d'en reconnaître la fausseté, en applaudissant la brillante interprète de Rossini et de Bellini. Du reste, le journal anglais tire avec raison vanité du succès qu'obtient en France sa compatriote Mme Albertazzi; et il nous apprend ce dont nous n'avons jamais entendu dire le premier mot à Paris, c'est qu'on va mettre à l'étude, sur notre salle Favart, un *Malek-Adel*, opéra de Costa. Nous doutons de la vérité de cette dernière assertion,

à moins que l'administration du théâtre Italien n'ait voulu imiter Louis XIV, en s'occupant de nos plaisirs *chez nous, sans nous*, mais non pas du reste malgré nous.

*** Christiania, la capitale de la Norvége, a vu son grand théâtre dévoré par les flammes pendant une représentation et avec une rapidité qui a laissé à peine le temps au public et aux artistes de prendre la fuite.

*** Le Paganini mort du choléra à Gênes le 26 du mois dernier, et que l'on avait pris pour le grand artiste, est un docteur, grand amateur de musique et possesseur d'une immense fortune. Il laisse en effet plus de huit millions, tandis que le célèbre Paganini n'a épargné, assure-t-on, et ne possède que la moitié environ de cette fortune. Le testament publié est de la plus scrupuleuse exactitude. Gaëtano Paganini, le capitaine, époux secret d'une belle cantatrice et officier distingué au service du pape, hérite de quatre millions. Le docteur Paganini vivait, à l'époque de sa mort, avec une jeune personne étrangère qu'il avait enlevée dans un de ses voyages: il lui laisse cent mille francs de rente. Il laisse aussi dix mille francs au chef d'orchestre du théâtre de Turin et au chef d'orchestre de l'Opéra de Vienne. Ces deux artistes sont deux orphelins, qui doivent leur talent et leur carrière à ses bienfaits et à sa protection.

*** Nous sommes dans le siècle des merveilles, il semble qu'il y ait aussi pour l'intelligence des véhicules aussi rapides que la vapeur et les chemins de fer dans l'ordre matériel. Il est question d'un prodige musical que Paris sera bientôt à même d'apprécier. C'est une pianiste née à Bruxelles, qui n'a atteint sa cinquième année que vendredi dernier 4 décembre. Elle crée et improvise ses mélodies, accompagne d'oreille tous les intrumens, toutes les voix qu'on lui fait entendre. Elle nomme sans hésiter et sans voir les touches, les accords frappés et les notes qui les composent. Elle transpose à l'instant et dans tous les motifs qu'elle exécute. En un mot, si ce qu'on raconte de la jeune Marie Brochard n'est point exagéré, elle effacera les souvenirs de l'enfance phénoménale de Mozart et de Listz. Puisse sa jeunesse, comme celle du grand compositeur et du grand pianiste, tenir fidèlement les promesses de l'enfance!

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

Le Trésor de la Jeunesse,

ALBUM DES JEUNES PIANISTES,

Contenant des morceaux de peu de difficulté et très-brillans

SUR DES MOTIFS DE

Anna Bolena, Cosimo, l'Ile des Pirates, la Juive, Norma et Robert le Diable,

COMPOSÉES PAR

CHARLES SCHUNKE,

Prix net, élégamment relié : 12 fr.

Album des Pianistes,

RECUEIL DE MORCEAUX INÉDITS,

COMPOSÉES PAR

MM. Chopin, Kalkbrenner, Mendelsohn-Bartholdy, Meraux, Osborne et Schunke,

8e ANNÉE.

Prix net, très-élégamment relié : 20 francs.

Cet Album contient :

N° 1. 4. Mazurka par F. Chopin.
2. La crainte et l'espérance, rondo brillant par Kalkbrenner.
3. Presto Scherzando, par Mendelsohn Bartholdy.
4. Grande fantaisie sur la marche de la *Juive*, par Meraux.
5. Grandes variations sur un air montagnard, par Osbosne.
6. Grandes variations brillantes sur la Sicilienne de *Robert-le-Diable*, par Ch. Schunke.

Ricreazioni Musicali,

Colezione di sette ariette, tre duetti e due terzetti,

COMPOSTI DA

GIULIO ALARI.

Cet Album contient :

N. 1. Siciliana, barcarolla.
2. Il Trovatore, romanza.
3. La Partenza, romanza.
4. L'Orgia, barcarolla con cori.
5. Il Rimorso, Lied.
6. Il Cacciatore, tyrolienne.
7. L'Esule, romanza.
8. L'Invito, notturno per contralto e soprano.
9. La Luna, notturno, idem.
10. La Seduzione, duo per soprano e tenore.
11. Il Dono, notturno per 2 soprani et contralto.
12. La Speranza, terzettino a canone per soprano, tenore e basso.

Prix net, élégamment relié : 15 fr.

Kessler. Études pour le piano dédiées à Hummel. 18
Ch. Schunke. Op. 42. Duo pour piano et violon sur des motifs de la *Juive*. 9
— Le même pour piano et violoncelle. 9

PUBLIÉE PAR RICHAULT.

Lipinski (Charles). Op. 10. Trois caprices pour le violon (dédiés à Paganini). 7 50
— Op. 16. Duetto, tiré de l'opéra il Crociato de Meyerbeer, arrangé à l'usage des concerts pour le violon, avec accompagnement d'orchestre ou de piano. 6

PUBLIÉE PAR PACINI.

Panofka (H.). Op. 6. « Ecco ridente il cielo » thème du Barbier de Rossini, varie pour le violon, avec accompagnement d'orchestre ou de piano (dédié à Paganini); prix avec violon : 9 francs, avec piano. 5
— La Paysanne coquette, ballade, paroles de M. Émilien Pacini, avec accomp. de piano. 2

PUBLIÉE PAR SCHONENBERGER.

Herz (H.). Petit écrin musical, composé pour le piano. Cet album contient : n° 1. Bagatelle sur une Tyrolienne. 2. Rondino sur le Chalet. 3. Variations sur un thème de Berton. 4. Rondo turc. 5. Thème de Beethoven varié. 6. Rondoletto thème d'Auber. 7. Petite fantaisie sur un air écossais. 8. Valse favorite de la reine d'Angleterre. 9. Grande valse dramatique, arrangée à quatre mains. 36

PUBLIÉE PAR J. MEISSONNIER.

Puget (Mlle Louisa). Album lyrique pour 1836; douze romances et chansonnettes avec accompagnement de piano. Cet album contient : n° 1. Les hommes ne comprennent rien. 2. Notre Dame de la Mer. 3. Mire dans mes yeux tes yeux. 4. Je t'aime parce que je t'aime. 5. La Laitière. 6. Son nom !.. 7. *Mater dolorosa*. 8. Le Lutin. 9. Ma Colombe. 10. La Femme à caractère. 11. Ma pauvre Grand'Mère. 12. Mon rocher de Saint-Malo. Prix net. 12
Le même avec accompagnement de guitare. Prix net. 7
Masini (F.) Album lyrique pour 1836; douze romances chansonnettes et nocturnes avec accompagnement de piano. Cet album contient : n° 1. Que me font les beaux jours. 2. Les Jeunes Andaloux. 3. Philomèna. 4. Le Lac de Genève. 5. Un seul mot de toi. 6. Le Départ des Mariniers. 7. Valse : valse, pauvre petit. 8. Les Fiancées des Pâtres. 9. Les Jeunes filles. 10. J'ai tant pleuré. 11. La Danse sicilienne. 12. La rive qu'on aime. Prix net. 12
Le même avec accompagnement de guitare. Prix net. 7
Carulli (G.). Huit mélodies pour trois voix égales, paroles de M. Alph. de Lamartine et autres auteurs, composées spécialement pour les pensions de demoiselles, ces Mélodies élégantes peuvent aussi être chantées par deux ténors et basse, ou soprano, ténor et basse. Prix 18

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris.—Imprimerie d'EVERAT rue du Cadran, 16.

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, DE SAINT FÉLIX, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY, JULES JANIN, G. LEPIC, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, F. STŒPEL, etc.

2e ANNÉE. N° 51.

PRIX DE L'ABONNEM.

	PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
	fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m.	8	8 75	9 50
6 m.	15	16 50	18 »
1 an.	30	33 »	36 »

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 20 DÉCEMBRE 1835.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, recevront, le 1er de chaque mois, *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

DU PROGRÈS DE L'OPINION EN MUSIQUE.

Il est souvent avantageux à l'observateur, à celui qui, du point central où l'art exerce son action, examine attentivement tous les mouvements de l'art, de s'isoler pour un certain temps des bruits du monde, de quitter la capitale, ce foyer de continuelle activité, sans autre but que d'aller goûter quelques mois de repos à cet autre, mais paisible et silencieux foyer de la famille. Ce changement, il est vrai, a, dans la première période, quelque chose de pénible et de brusque comme le passage subit de la force à l'atonie. Il semble d'abord que l'air va vous manquer, et que l'ame, privée maintenant de la plupart des soutiens artificiels qu'elle croit nécessaires à l'existence, livrée à son propre poids, va perdre l'équilibre.

Cette crise de langueur et de découragement n'est pas de longue durée. Peu à peu les facultés amorties se ravivent d'elles mêmes. De toutes les impressions qui se sont accumulées en tumulte dans la tête durant la rapide et dévorante existence de la cité, les unes se réveillent pleines, fraîches, lumineuses, et viennent augmenter le nombre des souvenirs; les autres s'évaporent sans laisser la plus légère trace. Il se fait un travail calme et profond dans l'esprit; les idées s'éclaircissent, se classent et se coordonnent sous une pensée dominante, que l'esprit domine à son tour. Insensiblement l'on commence à trouver du charme dans l'isolement, dans l'éloignement des hommes, et l'on s'habitue à se préoccuper un peu moins de certaines questions personnelles auxquelles peut-être on a trop rattaché les questions d'art. Tout cela, vu à distance, n'a plus la même importance, ni le même intérêt. Fatigué de courir la pente irrésistible du présent, auquel on s'est momentanément dérobé, du présent, ce point mobile, inappréciable, indéfinissable, auquel on a uniquement subordonné l'avenir, l'esprit, par sa propre activité, remonte dans le passé et parcourt avec ravissement cette route pacifique et majestueuse de tombeaux, où les passions ne bourdonnent plus, où les jugements sont calmes et impartiaux comme la mort, et où néanmoins l'on rencontre à chaque pas les sources de la vie universelle du genre humain qui ne meurt point. Des études patientes, méditées, longanimes, remplacent les élaborations interrompues, les conceptions avortées, les boutades refroidies. Au milieu de cette vie solitaire et occupée, la nature jette ses images animées, ses rayons vivifiants, et ses impressions, se confondant avec des émotions d'art encore vivantes, réveillées par une secrète sympathie, font oublier jusqu'à la mémoire de ces autres impressions factices qui émoussent et débilitent les facultés sans les rassasier.

Malheureusement cet état encore est de courte durée. Il faut s'arracher bientôt à cette quiétude intellectuelle, à ce bien-être matériel pour rentrer de nouveau dans le tourbillon de la centralisation. Ici, seconde crise. Il faut

se mettre en rapport avec le mouvement, comme naguère on a été obligé de s'harmoniser avec le repos. On tâtonne, on hésite quelque temps; on a besoin de s'orienter; enfin, après quelques oscillations, la vie reprend son cours. A dater de ce moment, cette halte de l'existence n'est plus qu'un point dans le passé, et qui apparaît plus petit aux yeux de l'imagination à mesure que l'on est entraîné au loin par le torrent. C'est un rivage qui fuit, que les yeux n'aperçoivent plus distinctement, mais vers lequel se dirigent involontairement les regards.

Néanmoins, nous le répétons, si court qu'ait été ce temps de retraite, les avantages qu'on en retire sont incontestables. D'abord, l'esprit se refait, se retrempe, dans ce retour sur lui-même, dans cette exploration de lui-même, sévère et réfléchie. Il se fortifie et de ce qu'il vient d'acquérir, et, surtout, de ce qu'il a élagué de ses acquisitions antérieures. En second lieu, la pensée, remise en contact avec les idées dont l'ensemble forme l'opinion commune, peut plus aisément apprécier le mouvement et le progrès de celle-ci, comme on observe sur la physionomie des personnes que l'on retrouve après l'absence, des changements non remarqués par celles qui ne les ont point perdues de vue.

Or, c'est là l'impression sous laquelle se trouve celui qui écrit ces lignes après un séjour de quelques mois dans une province lointaine. Ce progrès dans les idées avait été prévu sans doute, mais nul ne l'avait rêvé aussi prompt. Et, par exemple, il n'y a pas un an, tels artistes luttaient encore de tous leurs efforts pour se rendre favorables les sympathies d'une multitude indifférente, qui aujourd'hui sont en quelque sorte portés par l'opinion publique. Ce n'est pas que ces artistes aient, dans l'intervalle, fait quelque concession aux masses, ou qu'ils aient attiré sur eux les regards par quelques succès éclatants : c'est l'opinion qui a marché vers eux. On ne peut pas dire qu'il y ait eu progrès appréciable chez eux, puisqu'ils ne se sont pas manifestés extérieurement : le progrès a été dans l'opinion. Cette tendance générale se fait surtout remarquer pour ce qui concerne M. Berlioz, et l'observation de ce fait est d'autant plus désintéressée ici, que, dans notre conviction actuelle, le moment est venu de séparer complètement les questions d'art de toutes les considérations qui se rattachent aux noms propres. Ceux qui, dès l'entrée de ce compositeur dans la carrière, se sont aussitôt placés à son point de vue, ceux qui ne se sont pas hâté de le nier sans le comprendre, ceux qui, sans être pleinement initiés à une pensée sans doute encore mystérieuse pour lui, mais dont, comme lui, ils pressentaient instinctivement la puissance, ont eu foi dans l'audace naïve de ses premiers pas ; ceux qui, enfin, entrevoyaient pour la musique, comme pour la littérature, comme pour tous les autres arts, comme pour l'ordre social tout entier, des destinées nouvelles, ceux-là ont pu et ont dû le soutenir de leurs sympathies, le défendre contre les hostilités systématiques, le protéger contre les adversaires de bonne et de mauvaise foi, et oser dire aux contemporains distraits et préoccupés, ce que Mozart dit une fois à ses amis en leur montrant Beethoven : *Faites attention à ce jeune homme : il ira loin!* Mais lorsque les résistances de la foule sont vaincues, plus par la persévérance de l'artiste que par le zèle de ses partisans; lorsqu'elle se range d'elle-même sur deux files pour laisser au triomphateur le passage libre, prête à l'accompagner de ses acclamations, il y aurait une simplicité ridicule à s'attacher obstinément à ses pas, quand il n'y a plus d'obstacles à surmonter sur son chemin, et que, d'ailleurs, on court risque de perdre haleine à sa suite. La place du critique est donc marquée ailleurs; il doit rentrer dans les rangs du public, et se faire juge avec lui ; réservé dans l'éloge et le blâme, il doit distribuer l'un sans flatterie, et l'autre sans timidité. Son silence même est un hommage tacite rendu à la force de l'artiste, et il prouve de plus, que loin de lui est la pensée d'identifier l'art avec un homme quel qu'il soit. Mais nous n'en avons pas moins dû constater un fait, évident aujourd'hui pour tout le monde, frappant surtout pour celui qui, comme nous, s'est dérobé momentanément au mouvement insensible et graduel de l'opinion. Ajoutons que cette impulsion n'est pas moins favorable aux jeunes talents ignorés du public, et forcés, pour le moment, de se retrancher derrière M. Berlioz. Celui-ci, tout en combattant pour lui, a combattu pour eux : il leur aura ouvert la brèche.

Mais le rôle du critique, de l'écrivain, se borne-t-il à ce que nous venons de dire? Non, il a une mission plus haute à remplir, et cette mission lui est encore indiquée par un second mouvement de l'opinion qu'il importe de signaler. L'opinion ne s'est pas contentée de faire un pas en avant en se rapprochant des talents jeunes et vigoureux que des préjugés d'école avaient trop long-temps séparés du public. Elle a fait un pas plus véritablement ascensionnel, et ce pas est un pas rétrograde vers le passé. Un fait ne doit avoir d'importance réelle aux yeux de l'observateur, qu'autant qu'il est revêtu ou qu'il tend à se revêtir d'un caractère d'universalité. Or, il est constant que l'idée ancienne et universelle qui faisait de l'art musical un élément civilisateur et moralisateur, et l'un des premiers objets de la législation, domine aujourd'hui une foule d'esprits et pénètre dans les masses. Nous pourrions citer, en témoignage de cette nouvelle et

heureuse tendance, divers articles des journaux quotidiens, témoignage émané d'écrivains qui, la plupart, n'ont pas la prétention de traiter de la musique en hommes spéciaux, et partant d'un grand prix à nos yeux. L'idée dont nous parlons se retrouve dans le plus grand nombre des feuilletons sur la musique écrits par des littérateurs, et dans lesquels, à défaut d'une appréciation juste des parties qui constituent une composition, on remarque souvent des aperçus esthétiques pleins de finesse, et des vues philosophiques étendues. « L'époque » de l'influence de la musique sur la civilisation nous » presse, et on ne saurait trop tôt l'appeler. » C'est M. A. Delrieu, écrivain du *Temps*, qui a écrit ces paroles (1), et nous croyons qu'elles répondent, ainsi que tout ce que son article renferme de vrai, à un besoin généralement senti. D'ailleurs de grandes tentatives sont là, fécondes pour l'avenir, quand bien même elles ne pourraient se réaliser dans le présent, qui prouvent bien que notre musique ne possède pas moins que l'ancienne cette vertu et cette puissance à raison desquelles les législateurs en avaient fait le lien de l'unité sociale. Ainsi en juge maintenant l'instinct des populations, et, à une époque où l'association est une des premières nécessités politiques, les nations comprendront bien vite le parti qu'elles pourraient tirer d'institutions de chant fondées pour les ouvriers de toutes les classes, les femmes et les enfants. C'est alors que nous dirions avec M. Delrieu que « l'émeute ne serait plus qu'un concert. »

Il est encore un autre objet vers lequel l'opinion se dirige non moins unanimement : c'est la réformation de la musique religieuse actuelle, ou, pour mieux dire, le retour au véritable style sacré de l'école romaine, à la tête de laquelle brille Palestrina. On ne peut contester aujourd'hui que la musique ne soit sollicitée en deux sens inverses par deux tendances également opposées ; l'une qui la ravale à ce qu'il y a de plus petit, de plus frivole, de plus dégradant dans l'expression des passions humaines, l'autre qui l'élève aux nobles et aux saintes inspirations. Ces deux caractères de la musique se montrent tantôt simultanément, tantôt séparément. Ils se montrent simultanément sur les théâtres lyriques où le style grandiose et sublime le dispute souvent à des colifichets honteux ; ils se montrent séparément, l'un, le caractère de majesté dans la grande musique instrumentale, dans la symphonie où il règne presque exclusivement ; l'autre, le caractère de petitesse et de frivolité, dans la musique des églises où il exerce une domination à peu près souveraine (1). L'art musical est donc en souffrance ; il s'opère une crise en lui. Hé bien, nous disons que les symptômes de cette crise se manifestent dans l'opinion et que celle-ci pressent déjà, quoique confusément, les phases par lesquelles l'art doit passer pour arriver du désordre à l'ordre, de l'état anormal à l'état normal. En rendant compte de la cérémonie funèbre des Invalides, à l'occasion des obsèques de Bellini, le *Journal de Paris*, disait : « Il faudra revenir à cette mu- » sique (la musique sacrée), et peut-être le temps n'est-il » pas éloigné où elle retrouvera sa gloire et sa puis- » sance (2). » Nous croyons avoir saisi la véritable question qui est au fond de ces paroles, qui agite tous les esprits qui se préoccupent de la perte de l'ancienne musique et de la direction de la moderne, question que personne n'a formulée pour en faire l'application à l'état actuel de l'art. Cette question n'est autre que celle de la distinction fondamentale et des rapports qui existent entre la musique sacrée et la musique mondaine, à l'égard desquelles on peut établir les mêmes rapports et la même distinction qui existent, dans l'ordre social, entre la puissance spirituelle et la puissance temporelle. La distinction dont nous parlons a été reconnue par les théoriciens et les historiens de la musique ; mais ils se sont contentés de la constater en fait, historiquement, et nul n'a songé à l'établir dogmatiquement et en droit. De la position nette de cette question, dont tout le monde comprend l'importance, découleront, nous le pensons, l'appréciation exacte de la situation présente de la musique, et celle des moyens à mettre en œuvre pour favoriser le travail régénérateur qui se fait en elle.

1° La distinction qui existe entre ce que nous appellerons la musique spirituelle et la musique temporelle, n'est-elle pas fondée sur ce que chacun de ces deux genres de musique est régi par un système de tonalité ou de modalité qui lui est propre, système, de sa nature, essentiellement différent de l'autre ?

2° L'un de ces systèmes n'a-t-il pas été l'objet d'une constitution ecclésiastique, et l'autre, n'a-t-il pas été, au-dehors, le fruit spontané de la liberté de conception ?

3° Existe-t-il ou non pour les deux systèmes et les

(1) Voir le feuilleton du *Temps*, du 3 décembre.

(1) Il y a quelque temps, un journal grave contenait le *fait-Paris* suivant : « Toutes les célébrités de la musique assistaient, » le jour de la Toussaint, à Saint-Roch, pour entendre une messe » d'une composition nouvelle ; l'église était pleine au point » qu'on ne pouvait plus se remuer. On a remarqué un *Credo* » *arrangé sur les différents motifs de nos opéras les plus en* « *vogue. Décidément, il faudra avoir sa chaise à Saint-Roch* » *comme on a sa loge aux Italiens.* »

(2) *Journal de Paris*, du 2 octobre 1835.

deux genres une limite tellement précise et reconnue universellement que l'on puisse fixer en toute certitude le point au-delà duquel l'un des deux systèmes ou des deux genres absorberait l'autre? Dans tous les cas, ces deux genres et ces deux systèmes peuvent-ils jamais se confondre en un seul?

4° N'existe-t-il pas enfin un genre mixte, un style intermédiaire qui, affecté spécialement à un grand instrument, un et collectif tout ensemble, servirait à maintenir l'équilibre, et ferait, pour ainsi dire, les fonctions de régulateur entre la musique spirituelle et la musique temporelle?

Tels sont les points difficiles et graves que nous aurons à traiter dans un prochain article, et dont l'examen pourra peut-être jeter quelque jour sur les destinées immédiates de la musique.

Quant à l'opportunité d'une semblable discussion, nous prions, encore une fois, le lecteur de considérer attentivement le mouvement général de l'opinion dominante, et il se convaincra qu'elle nous a en quelque sorte devancé sur le terrain où nous venons de nous placer.

Joseph d'Ortigue.

CHŒUR DU MESSIE DE HÆNDEL.

Nous communiquons aux nombreux partisans de la musique de Hændel, qui ne possèdent *le Messie* de ce grand maître que d'après le travail de Mozart, le plus intéressant des deux chœurs qui ont été rejetés par Mozart, celui qui, dans l'origine, venait après ce récitatif :

« Auquel des anges a-t-il jamais dit : Tu es mon fils, je t'ai » engendré aujourd'hui. »

et commençait par ces mots :

« *Let all the angels of God worshiphim.* » (1)

Le chœur en *si* majeur qui, dans l'édition de Mozart, vient à la fin de ce récitatif, amené par l'accord parfait de *la* majeur, est d'un effet si imposant, il est tellement en harmonie avec le poème, surtout dans ce passage :

« Le Seigneur dit : grand fut le nombre des messagers de » Dieu, » l'idée du poète est exprimée avec tant de noblesse et de précision que nous ne pensons pas être aveuglés par le seul prestige du nom de Mozart, en disant que nous ne voudrions pas voir le chœur que nous reproduisons aujourd'hui réintégré à sa place primitive. Là, il nous paraîtrait inutile, et nous le considérerions comme une redondance. Rochlitz, dans son excellent traité sur *le Messie* de Hændel, est cependant d'une opinion contraire à la nôtre.

Mais, prise à part et considérée isolément, cette composition doit rencontrer une approbation universelle, et nous pensons qu'elle sera reçue avec faveur, soit comme morceau à exécuter dans les églises, soit comme exercice dans les réunions musicales. Partout on y retrouve la fraîcheur d'idées, la clarté mâle et vigoureuse qui sont reconnues comme les caractères distinctifs du talent de Hændel ; il y a même dans ce morceau une idée nouvelle qui a été exploitée avec une habileté toute particulière. Le texte ne contient qu'une idée, et par conséquent il semble, au premier coup d'œil, qu'on ne pouvait y trouver qu'un simple motif, qu'une fugue simple ; et, cependant Hændel a reconnu que, d'après l'importance du récitatif, il devait y ajouter un chœur riche et animé. Il a donc traité la pensée simple du texte sous un double point de vue, d'abord avec clarté et précision, ensuite en s'abandonnant à toute la fougue de sa passion. C'est ainsi que la musique ne contient qu'une pensée; mais cette pensée, il a su la traiter à la fois en grand et en petit ; il a su ménager les oppositions les plus piquantes, et il en tire un admirable parti pour écrire une fugue double aussi claire que savamment combinée. Le thème réduit, vu la longueur et l'importance du morceau, demandait à son tour quelques développements, et Hændel, en continuant la figure si animée du membre intermédiaire de la phrase, n'a pas manqué de lui imprimer un caractère piquant par le contraste qu'il produit avec le premier membre du thème, si noble et si majestueux.

Nous nous permettrons d'attirer l'attention des lecteurs sur l'effet si imposant de la partie de dessus (vers la fin du morceau), effet produit au moyen de dix notes, et sur l'entrée tout aussi puissante du ténor soutenu par la basse, au moment où les deux voix de dessus s'abaissent peu à peu.

(1) Que tous les anges de Dieu se prosteroent devant lui.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

L'Éclair, drame en trois actes, paroles de MM. Saint-Georges et Planard, musique de M. Halevy.

(Première représentation.)

Depuis le magnifique succès du *Pré-aux-Clercs*, succès qui se prolonge d'échos en échos depuis trois ans, l'Opéra-Comique n'en avait pas obtenu de comparable à celui que *l'Éclair* vient de lui procurer. Paroles, musique, acteurs, actrices, mise en scène, tout a réussi dans cet ouvrage au-delà de ce qu'on pouvait attendre et désirer. On se rappelle que M. Halevy, en s'associant aux dernières inspirations d'Hérold, dans la délicieuse partition de *Ludovic*, nous avait promis qu'un jour il nous consolerait de sa perte : aujourd'hui, la promesse est remplie. Sans se reposer des longues fatigues que la vaste et sévère partition de *la Juive* lui avait coûtées, il a entrepris, comme en se jouant, un tour de force musical, dont l'idée seule effrayait les plus intrépides, un opéra en trois actes, à quatre personnages, et sans chœurs! Et il est sorti de l'épreuve avec une facilité, une grace, une vigueur sans égales. Il a prodigué les mélodies les plus fraîches et les plus heureuses, sans oublier jamais de les soutenir par une harmonie dans laquelle la science disparaît sous le charme. Il a surtout retrouvé cet art précieux qui semblait perdu depuis quelques temps, de faire de la comédie en musique, d'exciter le rire par des notes, comme les poètes le provoquent par des mots.

Si l'on cherche dans les annales de l'Opéra-Comique, on ne trouvera guère que le *Prisonnier*, de Della Maria, dont l'apparition ait réuni des caractères d'innovation aussi marqués dans une voie à peu près semblable, celle d'un retour à la simplicité

spirituelle, franche, élégante. Sous le rapport de l'exécution, tous les avantages demeureront du côté de l'*Éclair* et de M. Halevy : sa tâche était à la fois plus grande de deux actes, et moins riche en éléments, c'est-à-dire en acteurs. Quant au succès, si l'on peut se fier à l'enthousiasme d'une salle entière à la première et seconde représentations, si l'on doit croire à ses propres émotions, il n'y aura pas de différence dans la destinée des deux ouvrages, et l'Europe entière se souvient encore de ce que fut la destinée du *Prisonnier!*

D'une jolie nouvelle de Mme Hermance Lesguillon, MM. de Planard et Saint-Georges ont tiré le drame le plus gracieux et le plus attachant, le plus comique et le plus pathétique qui se puisse concevoir. En voici l'esquisse en quelques mots.

Deux sœurs, l'une coquette et légère, l'autre sensible et passionnée, l'une veuve, l'autre fille encore, vivent aux États-Unis, près de Boston. Un cousin d'Angleterre, écolier de vingt cinq ans, pédant et naïf, plein de confiance en lui-même, vient pour épouser l'une ou l'autre, peu lui importe. A un instant de là, se présente un étranger, un voyageur, qui déjeune avec le cousin, et lui conte une histoire. L'étranger part, la foudre éclate, et lui brûle les yeux : Henriette, c'est le nom de la jeune fille, arrache à la mort Lionel, c'est le nom de l'étranger. Henriette s'attache à Lionel, le soigne, le veille pendant trois mois : Lionel adore Henriette, sa bienfaitrice, et, tant qu'il est aveugle, rien ne saurait l'abuser sur son compte : il distingue à merveille soit la main, soit la voix de celle qu'il aime. Quand le jour lui est rendu, quand il lève son bandeau, chose étrange et terrible ! il se trompe, il court à madame Darbel, la séduisante veuve, en la nommant Henriette ! Vous comprenez les suites de cette erreur : la pauvre Henriette tombe quasi-morte; après avoir repris ses sens, elle s'enfuit, ne voulant plus regarder ni sa sœur, ni Lionel, ni personne. Elle ne consent à les revoir, que quand sa sœur et Lionel seront unis. Donc, on lui annonce que l'hymen est conclu : et puis, quand elle est revenue, par degrés, par artifice, on la prépare à entendre la douce et bienheureuse vérité : Lionel est encore libre, madame Darbel est encore veuve : Henriette peut épouser Lionel, et madame Darbel épousera Georges, qui va périodiquement et continuellement de l'une à l'autre, trois actes durant, se consolant de toutes les vicissitudes présentes et futures, en répétant cette phrase, que le compositeur a rendue avec un bonheur surprenant :

J'ai fait ma philosophie
A l'université d'Oxford.

Voilà pour le poème, et il sera facile, même d'après cet éclair d'analyse, d'entrevoir les situations variées dont l'opéra de l'*Éclair* est rempli. Le compositeur a encore surpassé les poètes en variété et en puissance.

Nous n'avons aujourd'hui ni le temps, ni la force d'entreprendre l'analyse complète et raisonnée de cette musique si poétique, si pittoresque, si habilement conçue. Point de foule; point de chœurs; ces ressources si puissantes d'effet, ont été bannies. Il fallait produire une forte impression avec une grande simplicité de moyens. Ce but, le musicien l'a atteint complètement. Bornons nous pour le moment à constater un rare triomphe, triomphe qui a été unanime, grace aux progrès de l'éducation musicale du public.

La pièce est rendue avec un grand ensemble par mesdames Camoin et Pradher, Chollet et Couderc. Ce dernier a rempli son rôle avec une gaieté pleine de franchise et de bon comique. Chollet et Mlle Camoin jouent et chantent avec beaucoup d'ame et de sensibilité. Mme Pradher est toujours gracieuse. L'orchestre, qui a un emploi non moins important et difficile, s'en acquitte fort bien.

Les noms des auteurs et des compositeurs ont été proclamés au milieu d'un tonnerre de bravos. Pour M. Halévy, le public ne s'est pas contenté de saluer son nom, il a voulu le féliciter en personne. Conduit, ou plutôt traîné par ses quatre interprètes, le compositeur a fait quelques pas sur la scène, puis, se dérobant à leurs mains amies, il s'est enfui dans la coulisse.

Dans notre prochain numéro, nous reviendrons sur cet ouvrage remarquable, après avoir mûrement examiné la partition.

SECOND CONCERT DE M. BERLIOZ.

S'il y a de la mélodie dans la musique de ce compositeur.

Mozart disait, après avoir fait son *Don Juan* : « J'ai composé » cet ouvrage pour moi et *quelques* amis ». Pourquoi Mozart parlait-il de la sorte? Parce qu'il sentait que la musique de ce chef-d'œuvre ne serait pas comprise de son public. Et pourquoi pensait-il qu'elle ne serait pas comprise? Parce qu'il ne jugeait pas son public capable de distinguer et d'apprécier les mélodies ravissantes qui fourmillent dans son ouvrage. Et cela est rigoureusement exact, car s'il eût pu présumer que ses mélodies dussent être saisies tout d'abord, il n'eût pas douté un instant de son succès : du moment que l'on s'accorde à connaître du *chant* dans un compositeur, la fortune de ce dernier est faite.

Lorsque Gluck luttait de toute la puissance de son génie pour obtenir ses lettres de naturalisation sur notre grande scène lyrique, qui depuis l'a regardé comme son fondateur, les aristarques littéraires, M. de La Harpe entre autres, l'appelaient le *hurleur* : *Piccini chantait; Gluck hurlait.*

Lorsque la Société des concerts conçut l'idée de faire entendre à la France les symphonies de Beethoven, le ban et l'arrière-ban des juges experts en musique y reconnurent, il est vrai, de beaux effets d'orchestre, mais déplorèrent qu'un homme dont l'instrumentation était parfois si puissante, ne sût pas mettre un frein aux extravagances de son imagination, et fût presque entièrement dépourvu de la faculté de créer des mélodies.

Lorsque *Freyschütz* fit sa première apparition à Paris sous le titre de *Robin des Bois*, les mêmes savants déclarèrent unanimement qu'il ne se pouvait rien entendre de plus absurde; que c'était là de la musique de sauvage, de barbare; il faut ajouter que l'un d'entre eux crut deviner la recette merveilleuse dont Weber s'était servi pour *composer* son opéra, et il la formula ingénieusement en ces termes : *Prenez un encrier, renversez-le sur une feuille de papier reglé, vous aurez la musique de* Robin des Bois.

Il y a eu un moment en France où les quatuors d'Ignace Pleyel l'ont emporté sur les quatuors d'Haydn, parce que ceux-ci étaient réputés trop *baroques* et trop *savans*, tandis que ceux-là étaient considérés comme *musique chantante*.

Enfin, il n'est pas jusqu'à Rossini, assurément le compositeur de nos jours qui a mis le plus de mélodies en circulation, qui, plusieurs fois, n'ait été accusé de pauvreté sous ce rapport, et les habitués du Théâtre-Italien d'il y a douze ou quinze ans ne nous démentiront pas.

Qui oserait dire aujourd'hui qu'il n'y a pas de mélodie dans Mozart, Gluck, Beethoven, Weber, Haydn et Rossini?

Mais pourquoi cette mélodie n'a-t-elle pas été comprise du premier coup par les contemporains? Pour répondre à cette question, il faut observer que, outre la mélodie, laquelle est la pensée et l'ame de toute composition ,il y a encore ce qu'on appelle les formes, le style, c'est-à-dire, le corps, le vêtement de cette même pensée. Or, le style et les formes ne sont pas les mêmes pour tous les compositeurs: chacun a sa manière, et c'est là précisément ce qui constitue l'originalité. Cette maxime : *le style est l'homme*, est vraie en musique comme en littérature, par la raison que les règles fondamentales en littérature sont des règles fondamentales en musique. Peu familiarisés avec le style et les formes d'un musicien, le public, les érudits eux-mêmes, éprouvent de la peine à démêler la pensée sous les accessoires qui lui servent d'enveloppe, et lorsque cette pensée se débrouille nettement à leurs yeux, c'est qu'alors ils ont été initiés peu à peu à l'intelligence de cette langue que parle le compositeur.

Mais si chaque compositeur a son style, ses formes, son langage, il a encore une pensée à lui, et, pour ainsi dire, une nature de mélodie qui lui est propre. Il faut de plus que le public sympathise avec la nature et l'expression de cette pensée. On a comparé la mélodie à une fleur, et les formes harmoniques qui l'accompagnent à la racine ou à la tige qui soutient cette même fleur. Adoptons cette comparaison. Il y a des plantes dont la tige s'élance et présente à nu une fleur belle, épanouie, éclatante. D'autres fleurs brillent au centre d'un groupe charmant de feuilles et de boutures. D'autres enfin, semblent se cacher, et trahissent leur présence par leur parfum, attendant que l'œil glisse à travers une forêt de feuilles pour les découvrir. La musique a autant de mélodies qu'il y a de différentes espèces de fleurs dans la nature. Celles-ci, extérieures, en dehors, s'offrent d'elles-mêmes à la main qui veut les cueillir; celles-là ne doivent pas être séparées des rameaux verdoyants dans lesquelles elles sont entrelacées; pour les dernières, elles s'abritent sous un gazon épais, et quelquefois il faut les savoir chercher à travers les épines de l'harmonie et du contre-point. On peut reconnaître dans ces trois types, la mélodie de Rossini, celle de Mozart et de Beethoven, celle de Gluck et de Weber.

Maintenant, à cette question : « Y a-t-il de la mélodie dans » la musique de M. Berlioz? » Nous répondrons : oui, parce qu'elle est généralement adoptée ; oui, parce qu'elle ne peut être adoptée qu'autant qu'elle est comprise; oui, parce qu'elle ne peut être comprise qu'autant qu'il est reconnu qu'elle est mélodique.

Et, quant à ces gens qui, s'estimant sans doute assez riches de leur propre fonds, s'empressent de prêter aux autres leurs sottises et nous accusent éternellement de mettre sur la même ligne, Mozart, Beethoven et M. Berlioz, voici ce que nous leur dirons une fois pour toutes: Pour nous, comme pour vous, Mozart et Beethoven sont des hommes consacrés. Comme vous, nous nous prosternons devant leurs ouvrages. Mais tâchez de faire entrer dans votre esprit que ni l'un ni l'autre de ces deux grands hommes n'ont été consacrés de leur vivant; qu'ils ont été, pour leur époque, ce que M. Berlioz est encore pour vous, c'est-à-dire, une énigme; et que très-certainement, si vous eussiez vécu de leur temps, vous eussiez fait de l'opposition contre eux, parce que vous eussiez été pour le moins aussi peu capables de les comprendre, que vous l'êtes aujourd'hui de comprendre M. Berlioz.

Malgré la rigueur de la saison, le concert de dimanche dernier avait attiré une nombreuse assemblée au Conservatoire. L'ouverture du *roi Léar* et la *Symphonie fantastique* ont été écoutées avec une religieuse attention, et ont produit sur le public leur effet accoutumé. L'espace nous manque pour revenir sur ces deux grandes œuvres dont l'analyse a été tant de fois présentée, et qui néanmoins reste toujours à faire, tant de pareils ouvrages soulèvent de questions. Le chant sur Napoléon a fait une profonde impression. Tout le monde s'est accordé à admirer la mélancolie grave, l'expression de noblesse qui règnent dans ce beau morceau. Toutefois on a reproché à l'auteur d'avoir fait chanter par un chœur, un chant que Béranger a placé dans la bouche d'un soldat. Nous croyons entrer dans la pensée du compositeur en disant que ce chœur, *à l'unisson*, représente par cela même un seul individu, comme faisait le chœur dans la tragédie antique. Un air ravissant de l'*Armide* de Gluck a été dit par M. Boulanger; cet air a produit peu d'effet, et il faut bien reconnaître que la faute en est à M. Boulanger, dont le talent devrait se renfermer dans le domaine, un peu borné il est vrai, de la romance. Un solo de violoncelle de M. Batta a ranimé l'attention du public. Ce jeune artiste s'est rapidement élevé au rang de nos violoncellistes les plus habiles. Si plusieurs d'entre ces derniers l'égalent pour la force, l'agilité, la grace et la délicatesse, nul ne le surpasse en véritable expression.

Après M. Batta, un chanteur accoutumé à de brillants triomphes dans les salons et les concerts, M. Géraldy, a dit, avec autant de sentiment que de verve, la belle scène du *Moine* de M. Meyerbeer. Nous nous servons du mot *scène*, bien que ce morceau ne porte aucun titre, et celui que nous lui donnons ne nous paraît pas encore en rapport avec l'importance de cette *poésie* musicale qui contient tout un drame de cœur, un drame où ne figure qu'un seul homme, il est vrai, mais dans lequel les passions, les sentiments, les volontés, les inspirations les plus opposés, sont mis en relief et en contraste, et jouent des rôles distincts. A tout autre que l'auteur de *Robert le Diable*, ce sujet eût offert de grandes difficultés à cause de cette situation à la fois une et multiple. Ces difficultés sont telles que souvent les *libretti* d'opéras n'en présentent pas de semblables dans un cadre plus étendu. Mais le génie se joue de tout, et seul il peut faire entrer dans un morceau de quelques pages des développements qui sembleraient ne convenir qu'à un ouvrage de longue haleine. Le début, véritable exorde *ex-abrupto*, nous montre le Moine dans le paroxisme de la passion la plus violente, et comme sous le fouet de la tentation. Sous ces vers :

Pensers d'amour, enivrantes images,
Cesserez-vous de dévorer mes sens!

Il y a, à la basse, une formule d'accompagnement très-simple en elle-même, qui exprime au plus haut degré de vérité le conflit de mouvements dont le cœur du religieux est bourrelé. Insensiblement le feu de la concupiscence s'éteint dans son ame, et c'est alors que, le regard tourné vers la Vierge, il fait entendre ce chant sublime de calme et d'onction qui accompagne les paroles suivantes :

Marie, ô sainte mère!
Priez pour l'insensé.....

Mais l'esprit qui erre dans les ténèbres, cherchant une ame qui lui serve de pâture (*quærens quem devoret*), ne lâche point sa proie. Le Moine reprend sur son premier et diabolique refrain :

Maudit le jour où cette voix impie

A prononcé le terrible serment!

Pour une seconde fois, un rayon de lumière descend du trône de la vierge Marie, et vient le ranimer contre la tentation. Cependant la chair l'emporte, l'enfer a la victoire. La pauvre ame, lassée de tant d'efforts, succombe. Elle laisse échapper des accents entrecoupés de désespoir, de malédiction, et son anathème est un triomphe. Tout ce que les désirs ont de plus emporté, de plus frénétique, se presse par gradation dans cette ame en feu; elle éclate, et ce cri : *Je suis maudit!* termine cette horrible crise. Mais, à deux reprises, le Moine a imploré le secours de Marie. Il ne sera pas damné. Elle vient à lui de nouveau, le relève, le délivre, et le purifie.

Tel est ce drame : une lutte entre le démon, l'homme et le ciel. Si *Robert le Diable* n'était pas une nos chefs-d'œuvre contemporains, on se demande si le *Moine* n'est pas une page inédite ou retrouvée de cet admirable opéra ; on peut croire du moins qu'elle en est le résumé. Nous avons cru devoir présenter une analyse succincte de cette composition que certaines personnes regardent comme une *romance*. Nous avons voulu montrer ce que devient une romance entre les mains d'un grand maître.

La séance a été terminée par un admirable chef-d'œuvre de grace, de vérité, d'inspiration autant que d'instrumentation : la *Marche des Pélerins* de la *Symphonie d'Harold*.

NOUVELLES.

*** On va remettre à l'étude le ballet en deux actes que M. Taglioni a composé pour sa fille, et que la maladie de cette charmante danseuse avait fait ajourner indéfiniment. L'espoir qu'on est fondé aujourd'hui à concevoir de sa prochaine convalescence autorise l'administration à prendre par avance ses mesures pour nous la montrer dans un rôle nouveau. Le sujet de ce ballet a été, dit-on, inspiré par un petit poème de M. Alfred de Vigny, intitulé : *Elva*. Si la belle Sylphide n'était pas rendue assez tôt à ses nombreux admirateurs, le rôle qui lui est destiné dans ce ballet serait, dit-on, confié à Mlle Fanny Elsler.

*** Ce sont MM. Philastre et Cambon qui sont chargés du rajeunissement du foyer de l'Opéra. Le talent de ces deux artistes, dirigé par le goût de M. Duponchel, nous est une sûre garantie de la physionomie élégante que va prendre le lieu de réunion le plus à la mode à Paris, et qu'on pourrait presque appeler le salon de la bonne compagnie européenne. On sait que cette vaste galerie est comme un panorama de toutes les illustrations contemporaines, hommes d'état, gens de lettres, artistes, financiers, dandies, jolies femmes, qui tous peuvent y prendre pour devise le fameux vers d'Ovide :

Spectatum veniunt, veniunt spectentur ut ipsi.

« Ils viennent à la fois pour voir et pour être vus. »

*** A la première représentation de *Norma*, l'avertisseur Compagnucci a fait baisser la toile trop tôt, et pratiqué ainsi de son autorité privée des coupures dans le finale. Il est, dit-on, coutumier du fait, et on cite de lui une anecdote du même genre, où il se serait tiré d'embarras, par une saillie digne des bords de la Garonne. C'était à la première représentation de *Zelmira*. Sans attendre le finale, il avait par distraction, fait baisser le rideau sur le beau quintetto du deuxième acte. Comme M. Severini lui adressait de vifs reproches, Compagnucci, apostrophant le grand maëstro, en personne, s'écria, dit-on : *ma che vi ha insegnato, maëstro, di far un quintetto, che assomiglio a un finale?* Mais qui vous a appris, maëstro, à faire un quintetto qui ressemble à un finale.

*** L'Opéra-Comique vient d'engager, pour succéder à M. de Saint-Hilaire dans les fonctions de régisseur général, M. Solomé, ancien directeur des théâtres de Rouen et de Bordeaux, et qui a été directeur de scène à l'Académie royale de Musique sous l'administration de M. Lubbert.

*** Le second ouvrage que Mme Damoreau jouera à l'Opéra-Comique, sera, dit-on, un pasticcio en un acte, paroles de M. Scribe, musique de MM. Rossini, Meyerbeer, Auber et Halevy. C'est une nouveauté des plus piquantes et qui promet du plaisir aux dilettanti, si toutefois les célèbres auteurs se décident à composer cet ouvrage, et nous savons qu'il n'est pas commencé.

*** Dans la *Brabanconne*, Mlle Prévot jouera un rôle très-important à côté de Chollet.

*** Mme Casimir vient de perdre un fils d'environ dix ans. Cette perte cruelle l'a empêchée de paraître lundi dans *la Grande Duchesse*. Pris à l'improviste, le Théâtre de la Bourse a été obligé de faire une relâche, dont il a profité pour la répétition générale de *l'Éclair*, qui devait être et qui a en effet été donné deux jours après.

*** Féréol, regretté des auteurs de l'Opéra-Comique pour son jeu spirituel et piquant qui mettait souvent dans leurs paroles le sel qui ne s'y trouvait pas, donne en ce moment avec succès des représentations à Nantes; mais, qui le croirait? ce n'est pas seulement comme acteur qu'il obtient la vogue, mais comme chanteur de romances; il en a fait entendre en s'accompagnant sur le piano quelques-unes de sa composition, qui ont enlevé les applaudissements, surtout celle qui a pour titre *les Etoiles qui filent*.

*** M. Ch. Urhan donnera au bénéfice de l'établissement de charité de Saint-Vincent de Paul, une séance de Musique instrumentale, le dimanche 27 décembre 1835 à deux heures, dans les salons de M. Petzold, rue Grange-Batelière n. 1. Voici le programme de cette intéressante matinée, dont la composition et le but philanthropique, méritent également les éloges et l'intérêt public. 1° Prière pour deux violons, alto et basse, composée par F. Schubert, tirée du quatuor posthume, exécutée par MM. Tilmant frères, Claudel et Urhan. 2° Lettres pour le piano, composées et exécutées par M. Urhan; Absence, Souvenirs d'un Monde meilleur, l'Orage, le Calme. 3° Sextuor pour trois altos, violoncelle, contre-basse et timballes, extrait des œuvres de F. Schubert par M. Urhan, exécuté par MM. Tilmant frères, Lutgen, Durier, Poussard et Urhan. 4° Auditions transcrites pour le piano, exécutées par M. Urhan; l'Ange et l'Enfant, les Larmes, le désir du Ciel : l'Ange sera chanté par Mme Dorus-Gras. 5° Quintette pour deux violons, deux altos et basse, avec accompagnement de quatre bassons, composé par M. Urhan et exécuté par l'auteur, MM. Tilmant frères, Claudel, Lutgen, Barizel, Festard, Koken et Divoire. Prix d'entrée 6 francs. On trouve des billets chez Maurice Schlesinger, 97 rue Richelieu, et chez M. Gani, 29 rue Croix-des-Petits-Champs.

*** M. Louis Ancot, arrive à Paris, de retour de son voyage en Belgique, où il a donné de brillants concerts, dans lesquels il a fait entendre le morceau de concert de Weber qui a produit partout de l'enthousiasme. Cet artiste étant toujours d'une faible santé va encore séjourner quelque temps à Tours, où il forme d'excellents élèves.

*** Le célèbre violoniste M. Ghys vient d'être atteint subitement d'une violente ophthalmie. Il faut espérer que la science lui rendra bientôt l'usage de la vue, et au public la jouissance de son talent.

*** L'autorité vient de prendre une décision rigoureuse pour les plaisirs du carnaval. Les bals masqués ne commenceront dans les théâtres que le 3 janvier, et finiront le mardi gras 16 février.

*** On s'occupe, dit-on, au ministère de l'intérieur, d'un travail relatif au Conservatoire de musique. S'il faut ajouter foi aux bruits parvenus jusqu'à nous, cet établissement recevrait des modifications importantes, dont nous entretiendrons nos lecteurs dès qu'elles seront mûres pour la publicité. Il paraît qu'à l'enseignement musical s'y joindra de nouveau, comme dans le passé, l'enseignement de la déclamation.

*** Le conseil municipal de Rouen dans la séance du 9 décembre, a définitivement adopté le projet de faire couler en bronze

le beau modèle en plâtre de la statue de Boïeldieu par M. Dantan jeune, qui a figuré à la dernière exposition des beaux-arts; il a voté la somme de 14,000 francs convenue pour l'exécution de ce travail.

*** M. Larmouche vient de déposer le sceptre du théâtre de Versailles, pour aller diriger celui de Strasbourg. Il a commencé dans cette dernière ville sa carrière administrative le 13 de ce mois, par *le Chalet* et *Fra Diavolo*.

*** M. Ricci, un des auteurs à la mode en Italie, doit faire représenter à Naples, au mois de janvier, un opéra nouveau, intitulé : *il Disertore*.

*** Zingarelli, que l'on disait mort, se porte à merveille; il a dirigé l'orchestre lors du service funèbre exécuté au collége de musique à Naples en l'honneur de *Bellini*.

*** Mlle Francilla Piscis, a obtenu un succès des plus brillants à Leipzig, où elle a chanté *Romeo et Julietta*, *la Donna del Lago* et la *Sonnambula*. Elle vient de partir pour Paris où elle arrivera avant peu de jours avec M. Piscis.

*** M. Curschemann, célèbre en Allemage par la composition d'une foule de jolies romances qui sont devenues populaires, vient d'arriver à Paris où il doit passer l'hiver.

*** Les journaux anglais rapportent que le prince George de Cumberland déploie un talent extraordinaire pour la composition musicale. Depuis que S. A. R. a perdu la vue, la musique est devenue son occupation favorite; on parle avec de grands éloges une valse, récente inspiration de ses douloureux loisirs.

*** Un jeune français, M. Ruolz, a obtenu un brillant succès à Naples, au théâtre de Saint-Charles, avec un opéra intitulé *Lara*, libretto de Berrotosi; l'air de madame Taccinardi, celui du ténor Duprez, et un trio entre ces deux artistes et le basso-Cavelli, ont été couverts d'applaudissements, et le jeune auteur a été rappelé plusieurs fois.

*** Nous avons annoncé la première représentation d'un opéra bouffon, traduction de M. *Deschalumaux*, vieille pièce du carnaval de notre Théâtre-Feydeau, qui a été jouée avec une musique nouvelle à Carcano second théâtre de Milan. Cette partition, qui annonce de la verve et de l'originalité, est le début d'un jeune compositeur dont le nom était sur l'affiche, et qui tenait lui-même un violon à l'orchestre. Cette première représentation offrait une singularité piquante : chaque fois qu'on applaudissait, après que l'acteur avait fait son salut, si le public continuait, le maëstro voyant que les applaudissements étaient à son adresse, se levait pour saluer aussi et remercier. Ce succès du reste, n'était pas dû à d'ignobles claqueurs; il semblait que toute l'assistance y prit un intérêt personnel. La pièce finie au milieu des bravos, tout le monde se serrait la main, en se félicitant avec une exaltation vraiment italienne.

*** Il s'est passé à Vienne le 3 de ce mois, une déplorable scène de trouble et d'alarmes dans la salle d'opéra, le *Karntner-Thor* (théâtre de la porte de Corinthie) : au milieu d'une représentation de l'*Oberon* de Weber, un homme malintentionné se mit à crier de toutes ses forces. *Au feu!* la foule se précipita avec effroi vers les issues de la salle, et pendant quelque temps le bruit et le désordre furent portés au plus haut degré. Il paraît que c'était une spéculation destinée à favoriser les tours d'adresse de quelques voleurs qui en ont en effet profité.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

Le Trésor de la Jeunesse,

ALBUM DES JEUNES PIANISTES,

Contenant des morceaux de peu de difficulté et très-brillans

SUR DES MOTIFS DE

Anna Bolena, Cosimo, l'Ile des Pirates, la Juive, Norma et Robert le Diable,

COMPOSÉS PAR

CHARLES SCHUNKE,

Prix net, élégamment relié : 12 fr.

PUBLIÉE PAR FRÈRE.

Panseron (A.). Album lyrique pour l'année 1836 composé de douze romances, chansonnettes et nocturnes. Cet album contient : nº 1. Il n'aurait pas dû venir, romance. 2. La Fiancée du Catalan, bolero. 2. La Nuit s'est endormie, nocturne à deux voix. 4. La Vierge de mes rêves, romance. 5. La jalouse, scène de bal. 6. Voici l'hirondelle, noc urne à deux voix. 7. Rebecca, romance biblique. 8. Rien n'est si doux que l'air natal, tyrolienne. 9. La Danse des Montagnes, savoyarde à deux voix. 10. Le Janissaire, chant oriental, 11. Amis, chantons la barcarolle, barcarolle. 12. Voguons sur le Bosphore, barcarolle orientale à deux voix. Prix net, avec accompagnement de piano 12
Avec accompagnement de guitare. 9

Hunten (F.). Repos de l'étude, collection de morceaux d'une difficulté progressive et soigneusement doigtés, divisés en quatre suites, la 4e à 4 mains; chaque 5

Tolbecque (J.-B.). Les Échos du Marais, quadrille 4 50
— Madelon Friquet, quadrille 4 50
— Les mêmes en quintette 4 50
— Pour deux violons 2 50
— Pour deux flûtes. 2 50
— Pour deux flageolets. 2 50

PUBLIÉE PAR A. MEISSONNIER.

Lagoanère. Album lyrique pour 1836, composé de huit romances, chansonnettes et nocturnes, avec accompagnement de piano et de guitare, orné de huit charmantes lithographies et contenant : la Batelière, barcarolle; le Pirate, chansonnette; mon vieux père et mes amours, rom.; ah! sauve-moi de l'esclavage, romance; le Proscrit, romance; viens avec moi, barcarolle à deux voix; reviens à moi, nocturne à deux voix 7

PUBLIÉE PAR JANET ET COTELLE.

Beauplan (A. de). Keepsake musical, album de douze romances, tyroliennes, barcarolles et nocturnes, etc., avec accompagnement de piano, (5e année, 1836). Il contient : ramène-moi, Patrie, je n'y pense plus, la Chasse d'un seigneur, je regarde couler l'eau, ma Mère, la Maîtresse-Femme, le Flot, l'Amant napolitain, le Moulin de ma Tante, la Fiancée du Pilote, où courez-vous jeunes Filles, et l'Infidèle. Prix, reliure élégante. 12
En maroquin. 24
Avec guitare 9

Les dilettenti. Douze airs italiens, de Rossini, Meyerbeer, Mercadente, Bellini, Donizetti, Paccini, Caraffa, avec paroles françaises par MM. Panseron et Crevel de Charlemagne. L'ouvrage sera divisé en quatre livraisons. Les deux premières sont en vente les deux autres paraîtront prochainement. Chaque livraison renferme trois morceaux. On dispose d'un certain nombre d'exemplaires complets, réunis dans une charmante reliure. Prix net de chaque livraison 5 75

MM. les Souscripteurs à la *Revue et à la Gazette musicale de Paris* dont l'abonnement finit à la fin de décembre, sont invités à le renouveler, afin de ne point éprouver de retard dans l'envoi du Journal. On est prié d'adresser au directeur le mandat joint au présent numéro, signé par l'abonné, si l'on désire que nous fassions traite, ou que nous fassions toucher le montant à domicile. Nous ne pouvons garantir la livraison des premier et second numéros de 1836 pour les demandes qui nous seraient adressées après le 8 janvier.

Ci-joint un supplément contenant un chœur du *Messie* d'Hændel.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris. — Imprimerie d'EVRAT rue du Cadran, 16.

Allegro.

SOPRANO
ALTO
TENORE
BASSE

Lob sing' dem Herrn Engel schaar preis' ihn laut! Lob sing' dem Herrn Engel schaar preis' ihn laut! Lob sing' dem

sing' dem Herrn En-gel schaar, lob sing' dem Herrn En-gel schaar preis' ihn Herrn En-gel schaar, preis' ihn laut dem Herrn dem Herrn! Lob sing' dem Lob sing' dem Herrn Engel schaar preis' ihn preis' ihn laut

lob sing' dem Herrn Engel schaar preis' ihn laut lob sing' dem Herrn Herrn Engel schaar preis' ihn laut dem Herrn preis' ihn laut den Herrn! Lob sing' dem En-gel schaar preis - se preis - se laut Lob sing' dem Herrn En-gel schaar preis' ihn laut den Herrn

En gel schaar preis' ihn laut Herr Engel schaar Lob sing' dem Herrn Engel schaar preis' ihn laut Herrn Lob sing' dem preis' ihn laut Engel schaar preis' ihn lob sing' dem Herrn Engel schaar preis' Lob sing' dem Herrn Engel schaar preis' ihn laut

Lob sing' dem Herrn Herrn ihn laut En gel schaar preis' ihn preis' ihn laut preis' ihn laut Herrn Lob sing' dem Herrn Engel schaar preis' dem Herrn ihn preis' ihn En gel

auf preis' ihn preise ihn Lob sing' dem Herrn dem Herrn preis' ihn laut dem Herrn den Herrn preis' ihn auf preis' ihn laut Lob sing' dem Herrn Lob sing' dem Herrn lob sing' dem Herrn dem Herrn preis' ihn laut dem Herrn den Herrn preis' ihn Lob sing' dem Herrn dem Herrn

laut preis' ihn laut! tr

prei - se ihn preis' preis' preis' ihn laut! ihn laut! preis' ihn laut preis' ihn laut!

REVUE
ET
GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, DE SAINT FÉLIX, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY, JULES JANIN, G. LEPIC, LISTZ, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, F. STŒPEL, etc.

2e ANNÉE. N° 52.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	8	75	9	50
6 m. 15	16	50	18	»
1 an. 30	33	»	36	»

La Revue et Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 27 DÉCEMBRE 1835.

Nonobstant les suppléments, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, recevront, le 1er de chaque mois, *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

MM. les Souscripteurs à la *Revue et à la Gazette musicale de Paris* dont l'abonnement finit à la fin de décembre, sont invités à le renouveler, afin de ne point éprouver de retard dans l'envoi du Journal. On est prié d'adresser au directeur le mandat joint au présent numéro, signé par l'abonné, si l'on désire que nous fassions traite, ou que nous fassions toucher le montant à domicile. Nous ne pouvons garantir la livraison des premier et second numéros de 1836 pour les demandes qui nous seraient adressées après le 8 janvier.

UN DÉBUT EN PROVINCE.

Les Parisiens ne comprennent pas l'importance des débuts dans les villes de province. Peu importe à l'habitant de Paris qu'un acteur tombe ou réussisse, qu'il soit engagé ou non : si l'acteur lui déplaît, il ira dans un autre théâtre où les sujets seront plus de son goût : le directeur de Paris peut engager à son gré des artistes peu aimés du public, parce qu'à Paris le public se divise entre vingt théâtres, et la concurrence suffit pour forcer les directeurs à une bonne composition de troupe. Celle de l'Opéra-Comique, par exemple, est très-faible, à part quelques sujets : établissez un second théâtre de ce genre, et les talents ne manqueront plus. En province, au contraire, le public se montre très-difficile pour les débuts; il faut que trois fois, et dans des rôles différents, un acteur réussisse pour être définitivement admis : l'on conçoit de quel intérêt il est pour les habitués du théâtre de ne pas recevoir légèrement un acteur. Une fois les trois débuts terminés et l'admission prononcée, en voilà pour un an : le public n'a plus le droit de se plaindre, l'acteur qu'il a accueilli doit forcément lui plaire, et il lui faut l'endurer jusqu'au renouvellement de l'année théâtrale. Aussi les débuts sont-ils un événement important, même dans les plus grandes villes : à cette époque de l'année, on ne parle que de cela dans les cafés, dans les réunions; la politique, les commérages, les petites intrigues, tout est oublié; les débuts, voilà la grande affaire, l'unique occupation des oisifs, et il n'en manque pas en province : les partis se dessinent, l'un applaudit l'*Elleviou*, mais sifflera la basse-taille, tel autre s'enthousiasmera pour la basse-taille et conspuera l'*Elleviou;* la première chanteuse et la *Dugazon* ont aussi leurs partisans et leurs détracteurs. Le jour de l'ouverture du théâtre, le parterre se partage en deux camps; on n'a pas encore entendu les artistes, et déjà il y a cabale pour ou contre eux : on ne les juge encore que sur leur physique, parce qu'on a été les examiner au café de la Comédie : leur mise, leurs habitudes, leur conversation, tout a été un objet d'étude et a contribué à prévenir le jugement des habitués.

On voit quelquefois un acteur qui n'a pas le moindre talent et que le parterre soutient toujours,

en dépit des loges et de la galerie, parce qu'il est ce qu'on est convenu d'appeler *un bon enfant*. — Être un bon enfant peut se traduire ainsi pour un acteur de province : c'est d'abord de se lier facilement avec les jeunes gens de la ville, de savoir force anecdotes et calembours, de ne jamais se faire prier pour les raconter ni pour accepter un petit verre de quelque part qu'il vienne, et de le rendre à l'occasion ; d'être très-fort au billard et aux dominos, et cependant se laisser quelquefois gagner, d'être de toutes les parties de garçons ; si c'est dans une province éloignée, de parler le patois du pays, de traiter de bégueules et de chipies les actrices qui se conduisent convenablement, de gratifier d'une épithète un peu moins sucrée celles qui agissent différemment ; de tenir ses connaissances au courant de toutes les nouvelles, de toutes les intrigues du théâtre, et de se laisser tutoyer par le plus de monde possible : il n'est pas mauvais non plus d'être un peu crâne et de savoir bien tirer l'épée. Avec cela, un acteur devient quelquefois, en peu de temps, l'idole du parterre et l'effroi de son directeur : les habitués des loges finissent par s'accoutumer à lui, et bientôt il devient un meuble attaché au théâtre et imposé à toutes les directions qui se succèdent : il est toujours choyé et fêté par ses camarades, car il ne fait pas bon de l'avoir pour ennemi : c'est le joli cœur de la troupe, l'enfant chéri du parterre, et tout lui est permis. Dans les circonstances difficiles, et malheureusement trop fréquentes en province, où la direction se trouve en contact avec le public, souvent les régisseurs et le directeur lui-même, accueillis par des huées et des sifflets, n'ont pu parvenir à se faire entendre : c'est alors à notre comédien qu'on a recours : on connaît son influence, on sait combien il est aimé, et l'on ne doute pas que sa médiation ne soit toute-puissante : il se fait d'abord un peu prier, puis enfin il consent à paraître. A son entrée sur le théâtre, il salue avec aisance au milieu d'une triple salve d'applaudissements : il ne vient pas prendre la défense de la direction dont il est le premier à reconnaître les torts, il proteste de son profond respect pour le public, ce qui fait toujours le meilleur effet, parce qu'il n'y a pas de goujat dans la salle qui ne soit très-flatté de voir un acteur protester de son respect pour le public dont il est une fraction : puis notre comédien ajoute qu'il ne vient que comme conciliateur, qu'il espère que l'indulgence qu'on lui accorde ordinairement s'étendra sur son camarade ou sur son directeur : bref, la difficulté s'aplanit, et quand il rentre dans la coulisse il est embrassé, remercié, porté en triomphe, et ce jour-là le directeur est enchanté de l'avoir pour pensionnaire, peu s'en faut qu'il ne lui offre de l'augmentation pour l'année prochaine.

Mais nous voici bien loin des débuts, hâtons-nous d'y revenir.

C'était dans les derniers jours du mois d'avril 1825, qu'un grand jeune homme de vingt à vingt-cinq ans faisait son entrée dans la ville du Havre, escorté d'une jolie petite fille de cinq ou six ans. On n'aurait jamais pu croire qu'il fût le père de cette jolie enfant, si elle n'avait eu soin d'accompagner chacune de ses questions d'un *mon papa*, qui ne laissait aucun doute sur leur lien de parenté. Notre jeune homme venait au Havre pour tenir l'emploi des *Martins*, si important dans le répertoire d'opéra comique. C'était la première ville de France où il allait jouer. Récemment échappé des chœurs de l'Opéra, des Bouffes et de Feydeau, il avait été essayer sa jolie voix à La Haye d'abord, puis dans quelques villes de la Suisse où il avait obtenu de grands succès : mais ses triomphes, dans de petites localités, ne le rassuraient pas sur le sort qui lui était réservé dans une ville plus considérable, au Havre surtout, où le public passe pour être presque aussi exigeant que celui de Rouen, où, au dire des artistes, on trouve le parterre le moins facile à contenter de toute la province.

Aussi n'était-ce pas sans émotion qu'il arrivait dans cette ville, où son avenir allait se décider peut-être pour toujours : mais, à vingt-trois ans, les rêves de l'imagination sont toujours riants : pourquoi n'en est-il plus de même dix ans plus tard ? et puis, il était artiste dans l'âme, et la conscience de son talent le soutenait : il se rappelait l'effet qu'il avait produit dans quelques-uns de ses rôles, le plaisir que sa belle voix avait fait éprouver à ses auditeurs, et c'était moins le public qu'il craignait que ses nouveaux camarades qui lui étaient tout-à-fait inconnus, et dont il redoutait les cabales et les prétentions. Son physique était fort agréable : il avait une figure charmante, était droit, bien fait, mais d'une taille un peu trop élancée : et comme il était fort maigre, il paraissait encore plus grand. Il n'y avait eu à l'Opéra-Comique que Féréol qui fût à peu près de la même grandeur que lui, et il était fort curieux de voir ses nouveaux camarades, espérant en rencontrer quelqu'un d'une taille au moins approchant de la sienne. « Où diable, se disait-il, mon père a-t-il eu l'idée de me bâtir ainsi ? qu'est-ce que cela lui aurait fait de me donner deux ou trois pouces de moins ? c'est que c'est fort incommode dans ces petits théâtres : on a la tête dans les frises et on touche le ciel avec ses cheveux : au moins, ici, j'ai lieu d'espérer que je trouverai une salle de spectacle plus convenable que dans ces petites villes de la Suisse où les théâtres sont si mesquins. Allons, prenons courage, je réussirai j'en suis sûr ; n'est-ce pas, Titine, que j'aurai du succès ici ? »

L'enfant lui répondit par un de ces sourires d'ange qui rendent un père si heureux, et il puisa un nouvel espoir dans le baiser qu'il donna à sa fille. Cependant, après s'être assuré d'un logement, il se rendit au café de la Comédie, espérant y rencontrer quelques nouveaux arrivés comme lui, et pressé de faire connaissance avec ceux qui allaient être ses camarades pendant une année. Il se mit devant une table dans un coin du café : sa fille s'assit auprès de lui, ouvrant ses grands yeux pour examiner tous ceux qui l'entouraient, surprise de voir tant de nouvelles figures, pendant qu'il lisait ou avait l'air de lire un journal. Non loin d'eux, plusieurs jeunes gens étaient attablés et jouaient aux dominos : il prêta l'oreille à leur causerie, désirant savoir si c'étaient des comédiens : la conversation roulait effectivement sur le théâtre. Aurons-nous une troupe passable, cette fois-ci? disait l'un d'eux. — Hum! je n'en sais trop rien, reprenait l'autre, beaucoup de noms inconnus : il faudra voir. Mais d'abord, messieurs, pas d'indulgence dans les débuts : il en coûte trop cher d'accueillir facilement des chanteurs médiocres : il y a des personnes qui disent à la première fois : oh! il ne chante pas très-bien parce qu'il a peur, mais la confiance viendra et il vaudra mieux, et puis ils applaudissent. Je ne suis pas du tout de cet avis-là. Nous avons eu des acteurs à qui apparemment la confiance n'est jamais venue, car ils chantaient aussi mal à leur clôture qu'à leurs débuts. Tant pis pour les poltrons : d'ailleurs, les acteurs sont assez chers à présent pour que nous nous montrions un peu difficiles, et puisqu'on les paie si bien, ils n'ont pas le droit d'avoir peur. — C'est parfaitement juste, reprit un troisième interlocuteur, et les nouveau-venus n'auront qu'à se bien tenir. —Ces propos ne paraissaient pas fort rassurants à notre pauvre jeune homme, qui se faisait le plus petit qu'il pouvait dans son coin, le nez baissé sur son journal qui avait l'air d'absorber toute son attention. — A propos, reprit un de ces voisins, qui donc aurons-nous pour Martin? — Oh! mon cher, répondit l'autre, ce sera détestable, je le parie. Personne ne sait qui il est, ni d'où il vient. C'est quelque pauvre diable, qui se sera donné pour un morceau de pain, et qui est peut-être bien sûr de tomber; mais il touchera ses avances et son premier mois, et il ira en faire autant dans quelque autre ville. Il y en a qui font ce métier-là toute l'année. — Le journal parut encore plus vivement intéresser notre jeune homme qui commençait à trouver sa position fort embarrassante. Cependant la petite fille s'était ennuyée de regarder lire son père, et s'étant laissé glisser de son tabouret, elle avait été se placer près des joueurs. Sa petite tête se trouvant à la hauteur de leur table, elle aperçut les dominos : oh! les jolis joujoux, s'écria-t-elle tout d'un coup et étendant sa petite main sur les objets de sa convoitise, elle brouilla toute la partie, en jetant la moitié du jeu à terre. L'exclamation des joueurs força le père à interrompre sa lecture simulée, et, rompant son silence obstiné : «Titine, qu'est-ce que vous faites donc là? pourquoi n'êtes-vous pas restée à côté de moi? » L'enfant revint près de son père avec une petite moue toute drôle et l'air fort désappointé. S'adressant alors aux joueurs : « Mille pardons pour cette enfant, messieurs, leur dit-il; ce n'est pas sa faute, c'est la mienne. Mais la lecture de ce journal m'occupait tellement que je ne l'avais pas vue s'éloigner de moi. » Les joueurs acceptèrent de bonne grace ses excuses : mais, dès ce moment, il devint le point de mire de leurs regards, et probablement le sujet de leur entretien qui se fit alors à voix basse, de sorte que notre pauvre artiste n'en pouvait saisir un mot. Petit à petit cependant, les voix s'élevèrent un peu, et il put comprendre que c'était de lui qu'il s'agissait.

Ce doit être lui, disait l'un. — Parfait, reprenait l'autre. — Hein? quel physique! — C'est un gaillard bien découplé. — Oh! c'est charmant! pour celui-là, je suis bien sûr de son succès sans l'avoir vu jouer. — Nous ne pouvions rien espérer de mieux. — Oh! il y a vingt rôles où il sera excellent; je voudrais déjà y être. — Ces paroles encourageantes avaient tout-à-fait dissipé les alarmes du jeune homme. Diantre! se disait-il, il paraît que je fais de l'effet ici : eh bien! ce n'est pas trop mal commencer. Et sa figure, de sombre qu'elle était auparavant, était devenue riante et tranquille. Il s'était fait donner un jeu de dominos, et bâtissait des maisons et des pyramides à sa petite fille, qui riait aux éclats quand elle renversait les édifices que son père élevait devant elle.

Cependant d'autres jeunes gens étaient entrés dans le café et s'étaient approchés du groupe des joueurs. Venez donc, disaient ceux-ci aux nouveau-venus, en voilà déjà un d'arrivé : et pour celui-là, je crois que nous en serons enchantés. — Où donc est-il? — Là, dans le coin avec cette jolie petite fille. — Eh bien! qui est-ce? — Parbleu? ne le devinez-vous pas? qui voulez-vous que ce soit, si ce n'est le Trial? — A ce mot, notre jeune homme fit un bond sur sa banquette et devint rouge comme une cerise, puis tout d'un coup pâle comme un linceul. — J'espère qu'il a le physique de l'emploi, celui-là. Oh! comme nous allons rire! Sera-t-il drôle dans Zozo de la *Maison isolée?* — Et dans Aly, de *Zémire et Azor?* — Et dans le niais de *Camille?* — Et dans le *Château de Montenero* donc, dans Longino? — Oh! Longino! parfait! mais ce rôle-là a l'air d'avoir été fait

pour lui. Longino! oh! c'est bien cela, il faudra qu'il débute par-là! ce nom lui convient parfaitement. Il sera admirable dans Longino! — Et les éclats de rire se succédaient, provoqués par l'espérance de le voir briller dans Longino.

Allons nous-en, Titine, je ne me sens pas bien, dit l'artiste en se levant, et il regagna tristement sa demeure assailli par les plus sombres pensées. Il avait la fièvre; sa tête était brûlante et il se coucha, mais il ne put fermer l'œil.

« Ce sera donc ici comme à Paris, se disait-il; à l'Opéra ils m'ont trouvé trop maigre : les héros grecs n'étaient pas si minces que moi, à ce qu'ils prétendaient. A Feydeau, ils m'ont trouvé trop grand, et cependant, la première fois qu'ils m'ont entendu, quel accueil ne m'ont-ils pas fait : « Bravo! s'écriaient-ils, voilà une voix ravissante, vous êtes notre homme, il faut rester avec nous : surtout n'allez pas vous gâter en province, il faut seulement prendre l'habitude du théâtre. Pour commencer, vous entrerez dans les chœurs, puis nous vous ferons jouer de petits rôles qui vous amèneront à en jouer de plus grands; et pour me donner l'habitude du théâtre ils m'ont fait chanter dix-huit mois dans les chœurs, sans seulement me faire porter une lettre. Ils attendaient probablement que je prisse du ventre pour me faire débuter. Ils auraient attendu trop long-temps, et je suis parti. Partout où j'ai été, j'ai cependant eu du succès; ce ne sera donc que dans mon pays, qu'en France, qu'on ne voudra pas de moi. Ma foi, tant pis pour eux, il faudra bien qu'ils m'écoutent, et s'ils me sifflent ils auront tort, ils en trouveront un moins grand, mais qui n'aura peut-être pas ma voix. » — Son amour propre d'artiste l'avait emporté pour un moment sur le chagrin que lui causait sa déconvenue du matin; mais il retombait de temps en temps dans ses premières appréhensions, et le découragement succédait à ses rêves d'ambition.

Cependant la troupe était à peu près réunie : on faisait les premières répétitions, et la vue du théâtre où il était appelé à exercer ses talents ne l'avait guère rassuré. Cette salle était provisoire, et établie dans une espèce de grange, où l'on avait tant bien que mal arrangé un théâtre avec quelques rangs de loges et de galeries. Cependant l'architecture extérieure était restée la même, malgré les modifications faites à l'intérieur du bâtiment, et de nombreuses fenêtres donnant sur la rue éclairaient le théâtre pendant la journée. Notre artiste ne se rendait qu'en tremblant à ses répétitions; car plusieurs fois il avait rencontré dans son chemin quelques-uns des jeunes gens qu'il avait déjà vus au café, et jamais ceux-ci ne manquaient de rire du plus loin qu'ils l'apercevaient, et le nom terrible de *Longino* venait résonner à ses oreilles : c'était comme un cauchemar qui le poursuivait tout éveillé et lui ôtait tous ses moyens. Quand il arrivait au théâtre après de telles rencontres, il était tout démoralisé; c'est à peine s'il pouvait chanter : il avait perdu son aplomb; ses nouveaux camarades l'intimidaient. Sont-ils heureux, pensait-il, de ne pas être grands comme moi! J'aimerais mieux être un nain, je mettrais des talons et je porterais une coiffure d'un pied de haut, mais le moyen de se rapetisser !!

Les répétitions allaient toujours leur train, mais le Directeur ne paraissait pas enchanté de ses nouvelles acquisitions : il craignait que les débuts ne fussent pas heureux, et pour que le public ne prît pas de préventions défavorables, il décida que personne, amateur ou abonné, ne serait admis aux répétitions. Le grand jour, celui de l'ouverture, fut enfin fixé. La grande répétition, celle avec orchestre, devait avoir lieu la veille.

La nuit précédente, notre jeune artiste eut un sommeil fort agité. Les songes les plus bizarres le tourmentèrent une partie de la nuit; il rêvait qu'il débutait, mais ce n'était plus dans son emploi de Martin, c'était dans celui des Trials, où, à son entrée sa longue taille excitait des rires unanimes; puis, quand il voulait parler, il ne pouvait dire un mot de son rôle; il se tournait vers le souffleur, et il apercevait dans le trou une horrible tête de Gorgone, qui lui lançait de toutes ses forces le mot *Longino*. Ce mot magique, il le répétait involontairement, et soudain, tout le public répétait en chœur : « bravo! Longino! bravo ! Longino! » Il essayait en vain d'articuler d'autres paroles, ce mot seul pouvait sortir de sa poitrine; et chaque fois qu'il le prononçait c'était avec une nouvelle énergie, et le public reprenait avec rage : « bravo, Longino! bravo! Longino! » Puis il apercevait des êtres fantastiques voltigeant autour de lui, sur le théâtre et dans la salle, affectant les formes les plus grotesques et les plus incohérentes; il croyait parfois reconnaître quelqu'un de connaissance parmi les fantômes, il s'approchait d'eux, et voyait alors distinctement quelque figure de sociétaire de Feydeau, qui lui disait : Il faut prendre l'habitude du théâtre, et chanter dans les chœurs pendant trente-cinq ans, après quoi on vous confiera de petits rôles, et le chœur infernal reprenait d'une voix formidable : « bravo! Longino! » Il voulait se sauver du théâtre; les mêmes cris le poursuivaient; il allait sur le port, il voyait un bâtiment près de mettre à la voile, il s'y embarquait et y trouvait pour passagers tous ses anciens camarades de chœurs de l'Opéra qui l'accueillaient avec de grandes démonstrations de joie en fêtant son retour parmi eux, et, pour mieux célébrer sa bienvenue, ils lui proposaient

de lui chanter un nouveau morceau composé en son honneur; alors ils entonnaient tous ensemble une mélodie satanique dont les paroles étaient : bravo! *Longino!* A ce dernier trait, sa tête se perdait, et il se précipitait dans la mer, dont il atteignait bientôt le fond. Le choc fut rude, car il se réveilla en sursaut, couché par terre entre son lit et celui de la petite Titine qui reposait paisiblement. Pour lui, il était couvert d'une sueur glacée, et il fut quelque temps avant de reprendre ses esprits.

Quand il se remit dans son lit son parti était pris. Je ne débuterai pas, se dit-il ; dès demain je pars; je retourne à Paris : on me rendra certainement ma place à l'Opéra et aux Bouffes, c'est toujours du pain d'assuré, et puis j'ai encore d'autres ressources : le dimanche je jouerai du serpent à Saint Eustache, et les jours de revue, du trombone dans la garde nationale : on ne regarde pas à la taille, là, et ils seront bien heureux de me retrouver, car je n'ai certainement pas été remplacé, et je ne le serai de long-temps pour ces instruments-là. Cette résolution lui donna du calme, il ne tarda pas à se rendormir, et si de nouveaux rêves se présentèrent à son imagination, ils étaient d'une toute autre nature. Il se voyait à Paris premier sujet d'un grand théâtre, il ne se reconnaissait plus, il avait pris de l'embonpoint, sa figure était devenue plus mâle. Titine était toujours avec son père, mais ce n'était plus une petite fille, c'était une grande et jolie demoiselle, et lui, jeune encore, était fier d'avoir une si charmante fille. Les auteurs et compositeurs s'empressaient autour de lui, on le suppliait d'accepter des rôles, et lui, toujours bon garçon, ne se donnait pas d'importance, comme font d'ordinaire les acteurs à succès; il était toujours modeste et affable avec tout le monde, et, au lieu d'avoir l'air de faire une grâce à ceux qui lui confiaient des rôles, il remerciait les auteurs dont il faisait réussir les ouvrages. Le public se pressait en foule au théâtre quand il devait chanter; les applaudissements éclataient de toutes parts; les couronnes et les bouquets pleuvaient sur sa tête; on le redemandait après la pièce, mais sous son véritable nom, et non plus sous cette odieuse dénomination de *Longino*. Ce rêve lui avait raffraîchi le sang; quand il s'éveilla il faisait grand jour: c'était une belle matinée du mois de mai; le soleil dardait ses rayons à travers les croisées et venait frapper sur le petit lit de la jolie enfant, qui ne tarda pas non plus à s'éveiller.

Il faut ne pas connaître un cœur d'artiste, pour croire que le découragement puisse être de longue durée chez lui : un rien peut l'abattre, mais un rien le relève. Aussi, notre jeune homme ne songeait-il plus le moins du monde à son voyage de Paris : au contraire l'avenir le plus riant se présentait à lui; et c'est le cœur le content, et rempli d'espoir, qu'il se rendit au théâtre.

L'orchestre était réuni depuis long-temps et essayait en vain depuis une heure de mettre ensemble l'ouverture du *Chaperon* que l'on devait jouer le lendemain. Les instruments à vent ne pouvaient faire exactement leurs rentrées, le chef d'orchestre avait perdu la tête et faisait d'infructueux efforts pour établir l'harmonie dans sa troupe indisciplinée. Enfin, de dépit, il pose son violon sur son pupitre, déclarant que cette ouverture est injouable et qu'il faut y renoncer. Notre jeune homme examinait depuis long-temps cette scène qui était peut-être fort comique pour les indifférents, mais pas pour le pauvre directeur, qui ne savait plus à quel saint se vouer. Ils s'approchea lors de ce dernier : j'ai long-temps été à Paris et je sais cet ouvrage par cœur; voulez-vous me laisser faire répéter une fois l'ouverture, je vous réponds qu'elle ira toute seule avant une demi-heure. Le chef d'orchestre ouvre de grands yeux : eh! mon cher ami, qu'est-ce que vous entendez à cela? j'y perds mon latin, moi.—Il ne s'agit que d'avoir un peu de patience, reprend notre jeune artiste, passez-moi la partition. » On recommence l'ouverture : dès les premières mesures, il s'aperçoit qu'il y a des fautes dans les parties, des mouvements mal indiqués, de fausses rentrées ; tout est rectifié en un instant. Un cor ne peut parvenir à attaquer une note difficile. Vous vous y prenez mal, lui dit notre jeune homme : serrez les lèvres de cette façon et le son viendra hardiment. — Mais, monsieur, cela n'est pas faisable, répond le corniste, — donnez-moi votre instrument et soudain il lui exécute le passage avec précision. Les musiciens commencent à reprendre de la confiance, l'émulation s'en mêle, on fait la plus grande attention, et l'ouverture s'achève sans encombre.

Le chef d'orchestre reprend son violon pour conduire le chœur d'introduction et le directeur se frotte les mains. Allons, se dit-il, je n'ai peut être pas fait une si mauvaise acquisition que je croyais. S'il tombe comme *Martin*, il me fera un excellent second chef-d'orchestre.

La répétition continue, mais il fait une chaleur étouffante et l'on a ouvert les fenêtres qui donnent sur la rue. Quelques flaneurs ont été attirés par les sons de la musique; les curieux en amènent d'autres, et, sans s'en douter, les acteurs ont dans la rue un nombreux auditoire.

Cependant notre jeune homme s'est enhardi par le petit succès qu'il vient d'obtenir : son dernier rêve lui trotte dans la tête. Allons, dit-il, je tomberai peut être demain, aujourd'hui je me sens en voix, je veux chanter en conscience, comme à la représentation. En effet, à l'entrée du comte Rodolphe, il entonne d'une voix assurée

le bel air : *Anneau charmant, si redoutable aux belles* : sa voix large et bien timbrée se déploie avec charme sur cette belle mélodie. Les acteurs, qui ne l'avaient jamais entendu jouir de la plénitude de ses moyens, redescendent tous sur le bord du théâtre pour le mieux entendre; le directeur ne sait s'il dort ou s'il est éveillé; les musiciens, voyant à qui ils ont affaire l'accompagnent avec un soin extrême. Notre jeune homme voit l'effet qu'il produit; il se monte peu à peu, son organe s'étend, reprend toute son énergie, ses moyens semblent s'accroître, il se sent en verve, il met toute la chaleur dont il est susceptible dans la péroraison de son air et quand il l'a achevé, acteurs, directeurs, musiciens, chacun le félicite, le complimente, quand tout à coup un tonnerre d'applaudissements éclate sans qu'on devine d'où cela peut venir. Chacun se regarde stupéfait; on songe alors aux fenêtres ouvertes, on s'y précipite et l'on voit la foule réunie qui se donnait les jouissances du spectacle gratis. Le directeur ne craint plus pour ses débuts, il permet à quelques habitués de monter au théâtre, ce n'est pas sans terreur que notre jeune homme reconnaît parmi eux un de ses joueurs de dominos qui, en entrant, demande avec empressement qui vient de chanter ainsi. On lui montre notre pauvre artiste tout tremblant devant celui qui s'était si bien promis d'être sévère envers les débutants : comment! s'écrie-t-il, c'est Longino. — Allons : encore Longino, dit notre artiste désespéré, mais il se sent entraîné vers la fenêtre par celui qu'il prend encore pour son ennemi. Mes amis, dit ce dernier en le montrant à la foule réunie au-dessous d'eux, voilà celui que vous venez d'entendre, c'est Longino, celui que nous avions pris pour le Trial. — Bravo! Longino, s'écrient les cent voix du parterre en pleine rue. — Mais, je ne m'appelle pas Longino, je me nomme Chollet. — Alors, bravo! Chollet! reprennent les mêmes voix, bravo cent fois! A demain, oh! vous aurez un fameux succès!! Et la répétition s'achève au bruit des applaudissements de la foule qui grossit à chaque instant. Chacun parle de la belle voix Martin, il n'est question que de lui dans le Havre. Le lendemain la salle est comble, et à son entrée, Chollet est reçu par une triple salve d'applaudissements comme un acteur en représentation. Son succès fut immense, il fut redemandé après la pièce aux cris de : plus de débuts! plus de débuts! Le directeur l'engagea sur-le-champ pour l'année suivante avec le double d'appointements, et pendant deux ans, le Havre posséda le meilleur ténor d'opéra comique que nous ayons en France.

Ne croyez pas que j'entreprenne de vous retracer la carrière dramatique de cet artiste qui a signalé partout son passage par les plus grands succès. Si, parmi mes lecteurs, il se trouve quelque incrédule qui ne conçoive pas l'enthousiasme des habitants du Havre, qu'il aille à l'Opéra-Comique, au jour où l'on jouera la *Fiancée*, *Zampa*, *Cosimo* ou l'*Éclair*, et je suis sûr qu'il sortira du spectacle en répétant : bravo! Longino! bravissimo! Chollet.

ADOLPHE ADAM.

La Langue musicale à la cour d'Angleterre.

On sait que M. Sudre, l'inventeur de la langue musicale, a, depuis quelques mois, passé le détroit, accompagné d'un élève, le jeune Godard, et qu'il est allé voir si l'Angleterre, chez laquelle l'étude des langues étrangères a toujours prospéré, daignerait accorder à la langue des sons et des notes quelques instans d'une légitime et généreuse attention. L'artiste ne s'était pas trompé en comptant sur l'intelligence et l'estime britannique : Londres l'a fort bien accueilli, lui et son élève : son idiome a retenti de salon en salon. Notez que M. Sudre ne savait pas un mot d'anglais en quittant la France, mais à quoi servirait d'avoir trouvé la langue universelle s'il fallait encore apprendre celle de chaque peuple qu'on va visiter?

La preuve que M. Sudre n'avait nullement besoin d'études préalables pour se faire comprendre de nos voisins, c'est qu'il en a été parfaitement compris, c'est que de salon en salon il a cheminé glorieusement jusqu'au salon monarchique, où siégeaient leurs Majestés le roi Guillaume VI et la reine Amélie, entourés de toutes les grandeurs, dignités et illustrations qu'à tel local il appartient de réunir. C'était le mardi 8 décembre dernier : la cour se trouvait à Brighton, dans ce pavillon fantastique, et non moins chinois au dedans qu'au dehors; l'étonnement de quiconque n'a vu que le magasin de la porte chinoise, et les boudoirs ornés de meubles en laque, en bois de cyprès ou de laurier, décorés de vases en jaspe, en ivoire, avec des dragons gigantesques au plafond, et des lustres en fleur de lotus, que recèlent chez nous quelques hôtels aristocratiques.

Quand M. Sudre fut introduit au milieu d'une foule chamarrée de cordons bleus et rouges, de crachats, deux tables de jeu se virent soudainement délaissées. L'artiste placé à quatre ou cinq pas de leurs majestés, leur adressa un petit discours avec autorisation souveraine, mais non sans une émotion et un *tremolo* de circonstance. Cela fait, il se retira derrière une table, garnie de plumes, d'encre, et apportée à son intention. L'épreuve commença par l'entremise du chambellan de service. La reine écrivit de sa gracieuse main cette première phrase, toute obligeante : *Je vous souhaite succès!* Le violon la transmit à l'élève, placé dans un salon voisin, et l'élève le traduisit immédiatement : un murmure flatteur circula dans la noble assemblée, dont les doutes venaient d'être dissipés. Aussitôt, la reine écrivit cette seconde phrase, encore plus obligeante que la première : *Je suis surprise!* Même dictée et même traduction que pour l'autre, même murmure approbateur. La reine écrivit alors cette troisième phrase, où l'obligeance va crescendo : *Cette invention vous fait grand honneur!* Puis vint à la suite une collection de phrases, soit anglaises, soit allemandes, toujours dictées et traduites avec le même bonheur.

Pour démontrer la possibilité de faire communiquer un aveugle avec un sourd-muet, l'élève apparut dans le salon les yeux

bandés, et la reine envoya au maître cette phrase, qui sans doute lui était adressée: *Est-ce que vous comprenez bien?* Ensuite M. Sudre proposa l'expérience qui consiste à communiquer la pensée, au moyen des sept monasyllabes, do, ré, mi, fa, sol, la, si, articulés comme les syllabes de toute autre langue.

La reine eut encore l'extrême bonté d'écrire la phrase suivante: *Cela doit être plus difficile.* Le roi lui demandait de temps en temps des explications sur la méthode de l'artiste, qui plusieurs fois dut attendre que la reine eût achevé d'indiquer par ses doigts comment se parlait la langue muette, et le roi paraissait prendre beaucoup d'intérêt à l'invention ainsi qu'à l'inventeur.

Cette royale séance, à laquelle assistaient le prince Ernest, le prince de Cambridge, le prince de Hesse-Philipsthal, et beaucoup d'autres personnes notables, dura plus d'une heure un quart. Le chambellan de service eut mission expresse de témoigner à l'artiste la satisfaction qu'avaient éprouvée leurs majestés et principautés. L'artiste se retira, emportant précieusement les autographes tracés de la main de la reine, et nul doute que ce ne sera pas là le seul prix dont la munificence britannique gratifiera les efforts heureux de l'artiste français. Puisse sa patrie piquée au jeu par l'exemple, faire aussi pour lui quelque chose! Puisse la France ne pas rester en arrière de la Grande-Bretagne!

Revue critique.

Méthode élémentaire et progressive de chant, contenant une collection de musique sacrée ancienne et moderne, etc., publiée par François Stœpel. 2me édition.

L'enseignement du chant n'est point en Allemagne, dans l'acception la plus généralement admise, ce qu'on appelle de ce nom en France et en Italie. L'art si difficile de la mise de voix, celui de la vocalisation égale et légère n'y peuvent en quelque sorte trouver qu'une place secondaire, car le but est *le chant d'ensemble.* L'art du chant, tel qu'il est enseigné dans une multitude de méthodes et d'ouvrages élémentaire publiés en Allemagne depuis vingt ans, est donc un art d'un genre particulier; art fort utile aussi, et que malheureusement les Français ne cultivent point assez. En rendant compte de l'ouvrage de M. Stœpel, qui a cet art pour objet, je rentre dans l'objet de mon dernier article sur le chant en chœur, car cette méthode élémentaire et progressive de chant a aussi pour objet principal le chant d'ensemble; mais, prenant l'art à son origine, M. Stœpel a fait de son livre un véritable traité des éléments de la musique appliqués à des masses chantantes.

L'auteur de cet ouvrage fut d'abord le propagateur de la méthode de Logier. Si j'ai bonne mémoire, il aida de sa collaboration, à Londres, l'inventeur de cette méthode, puis il l'enseigna à Berlin. Depuis lors il s'est fixé à Paris où il a ouvert des cours d'après le même système; mais, ainsi qu'il arrive souvent, ses idées se sont modifiées par l'observation et la pratique. Empruntant certaines choses à Naegeli, d'autres à l'auteur du *Méloplaste*, il a fini par oublier à peu près son point de départ, et le système qui sert de base à sa méthode est devenu complet.

Cette méthode a été successivement appliquée à la musique élémentaire, au piano, à l'harmonie. Dans chacune de ces divisions, le développement du sentiment harmonieux de l'oreille est le caractère le plus sensible de la méthode de M. Stœpel, comme de celle de Logier; cette méthode a par-là beaucoup d'analogie avec la méthode concertante de Choron. Cette dernière me paraît cependant mériter plutôt le nom de *méthode*, en ce qu'elle est conçue sur un plan régulier de progression dans les exercices. En effet, dans ces exercices, calculés pour conduire par gradation aux dernières difficultés de l'art de lire la musique, et de l'exécuter avec la voix, les élèves sont classés par rang d'habileté. Ainsi, les plus simples combinaisons d'intonations et de divisions de temps sont à la partie inférieure; au-dessus sont écrites des combinaisons plus compliquées, celles de la troisième partie offrent plus de difficultés encore, et enfin la partie supérieure exige plus d'habileté que les trois autres. Cette division, imaginée par Choron long-temps avant que Logier songeât à son système, est fondée sur l'inégalité des intelligences et du développement des facultés, tandis que le nouvel ouvrage de M. Stœpel suppose la simultanéité des progrès, car les différentes parties qui composent le chœur sont au même degré de difficulté.

J'ai souvent analysé des ouvrages élémentaires dans la *Revue Musicale*, et j'ai remarqué que la plupart des auteurs de ces ouvrages donnent le nom de *méthode* à certains procédés d'enseignement dont ils ont constaté les heureux résultats en certains cas, et qu'ils ont ensuite généralisés. Telle est l'origine de la méthode de Logier, du *Méloplaste*, de la *Lyre harmonique*, de la méthode dite *mutuelle*, et de plusieurs autres. Toutes ces méthodes, appliquées aux écoles supposent nécessairement la simultanéité des progrès; de là la cause de leur succès primitif; de là les déceptions auxquelles elles ont donné lieu, abstraction faite d'ailleurs du mérite plus ou moins réel qu'on y peut signaler. Si je ne me trompe, une méthode devrait être autre chose. Il faudrait qu'elle fût l'exposé le plus logique, le plus rationnel de l'art; que les objets s'y succédassent dans un ordre rigoureusement progressif, et dans la succession naturelle des idées. Quant aux procédés de l'enseignement, sorte de mécanique dont le système peut être varié à l'infini, avec des avantages et des inconvéniens à peu près égaux, je n'en voudrais pas faire une règle absolue de démonstration, car telle méthode de ce genre qui réussit avec certains élèves, échoue contre la tournure d'esprit de certains autres. Les meilleurs procédés d'enseignement ne peuvent être présentés comme des règles générales et invariables, à cause de l'inégalité de conception, et de la diversité d'aptitude de certains élèves. Par exemple, M. Stœpel dit souvent, dans son nouvel ouvrage, le maître fait telle chose, les élèves l'imitent. Or, cette imitation est précisément la difficulté. Montrer par l'exemple ce qu'il faut faire est certainement ce qu'il y a de mieux; cependant il se rencontre souvent des élèves qui ne peuvent imiter ce qu'ils voient faire qu'autant qu'on se conforme dans l'enseignement à la nature de leur intelligence, tandis que d'autres saisissent au premier abord la pensée du maître. Il faut donc des procédés différens pour enseigner à tous ces individus. De là la nécessité de faire coïncider l'enseignement individuel avec l'enseignement collectif, et d'avoir pour les individus autant de méthodes d'enseignement qu'il y a de degrés et de formes dans l'intelligence et dans l'aptitude.

M. Stœpel, homme instruit, d'un esprit philosophique et de beaucoup d'expérience, n'ignore rien de ce que je viens de dire; mais il n'a pu indiquer dans son ouvrage les procédés

d'enseignement nécessaires pour les élèves qui restent en arrière dans l'enseignement collectif, car il n'y a de règle possible pour cela que dans l'intelligence même des maîtres. Il s'est donc borné à présenter dans sa nouvelle méthode un système d'enseignement applicable à une collection plus ou moins nombreuse d'élèves qu'il destine au chant d'ensemble ou choral. C'est ce qui m'a déterminé à présenter, dans ce qui précède, ces observations sur la nécessité de varier la méthode; nécessité qui n'est point comprise par la plupart des maîtres de province qui établissent des écoles. J'ai vu beaucoup de ces maîtres qui ont adopté, les uns, la méthode du *Méloplaste*; d'autres, l'enseignement mutuel; d'autres, la méthode de M. Bacquillon-Wilhem, et qui se sont fait de ces méthodes des règles invariables, bien que l'expérience leur démontre chaque jour la nécessité d'en modifier l'application.

L'ouvrage de M. Stœpel est une combinaison de l'enseignement des éléments de la musique et de celui du chant d'ensemble. Je ne puis qu'approuver ces exercices d'harmonie qui ont pour effet de développer dans la plus grande extension possible le sentiment du rapport des sons, et qui tendent à favoriser en France la connaissance du chant choral si négligé jusqu'à ce jour. S'il s'agissait de l'étude spéciale de ce chant, je voudrais que les principes de la lecture de la musique en fussent séparés, car on ne fera jamais de bons choristes d'individus qui ne seraient pas préalablement bons lecteurs; mais dans le système de M. Stœpel, le chant d'ensemble est à la fois le but et le moyen de l'instruction.

M. Stœpel ne présente point aux élèves la gamme comme un fait fondamental sur qui repose le système de la musique moderne. Des considérations d'intonation le font procéder à l'enseignement de cette gamme par des exercices sur les notes dont le rapport harmonique lui semble favoriser la justesse. Ainsi les premières notes qu'il enseigne sont *ut*, *mi*, *sol*. Puis vient la note *fa* qui se groupe avec les premières par des exercices de différentes formes, puis enfin *la* et *si*. Il y a peut-être un peu de lenteur dans cette manière de procéder à l'enseignement de cette gamme que les élèves seront obligés de considérer plus tard sous un rapport d'unité; car il ne faut pas oublier que toute l'harmonie, la mélodie, les modulations et le caractère expressif de la musique sont le résultat de l'homogénéité de sa gamme. Toutefois, on ne peut nier qu'il ne soit utile d'assurer par des exercices lents et multipliés, les intonations des élèves dans cette même gamme, principe de l'art.

Une observation me semble ici nécessaire sur le mot *ton* dont M. Stœpel se sert dans une acception qui n'est point reçue dans la langue française, et que le nouveau dictionnaire de l'Académie n'a point admise. En allemand, en anglais, *ton* est admis dans l'acception du son propre, de l'intonation d'une note, mais ce mot n'a pas cette signification en français, et il en a plusieurs autres qui jettent d'ailleurs beaucoup d'obscurité dans le langage. Il est vrai que M. Stœpel propose de substituer aux mots *ton* et *demi-ton*, employés comme désignation d'intervalles ceux de *degré* et de *demi-degré;* mais je pense que rien n'est plus fâcheux que de changer les acceptions reçues des mots d'une langue pour leur en substituer d'autres; car, chacun ayant ainsi ses termes favoris, on finirait par ne plus s'entendre.

Tous les chapitres où M. Stœpel expose les diverses parties de la musique, renferment des vues ingénieuses qui, bien saisies par les professeurs, pourront aider à populariser les notions de l'art. Les premières harmonisations à deux parties sont à rhythme égal, puis elles deviennent plus compliquées par une gradation bien sentie; et dans ces exemples d'application, M. Stœpel a su conserver ses premières divisions des notes de la gamme. Les morceaux à plusieurs voix, avec et sans paroles, qui servent de complément aux exercices préliminaires sont en général d'un bon choix, et offrent aux chefs d'écoles primaires de musique un répertoire fort utile.

L'auteur de l'ouvrage que j'analyse a donné à son livre le titre de *Méthode élémentaire et progressive de chant:* Il a sans doute pensé que ce titre lui imposait l'obligation de traiter avec quelques détails sur le chant considéré comme art, c'est-à-dire de la mise de voix, des agréments du chant et de la vocalisation, ainsi que du style d'exécution. Ce qui abonde ne nuit pas; cependant je crois que M. Stœpel aurait pu se dispenser de traiter de ces objets qui exigent des études spéciales trop étendue pour trouver place dans une méthode purement élémentaire.

En somme la nouvelle méthode de M. Stœpel est un ouvrage très-estimable où l'on remarque partout les prévisions d'un professeur de grande expérience. Cet ouvrage sera fort utile dans les écoles d'enseignement collectif, et je ne doute pas qu'il n'obtienne le succès qu'il mérite.

FÉTIS.

NOUVELLES.

*** La décoration du foyer de l'Opéra, s'exécute à l'instar de celle qui orne les riche salons de l'hôtel de M. Rothschild. M. Duponchel n'aura fait du reste que reprendre son propre bien; car c'est lui qui a présidé avec son goût ordinaire à tous les embellissements du palais de ce roi de la finance. Le plafond sera tout parsemé de rosaces bleues et dorées.

*** Après avoir attendu un libretto promis par Romani, Mercadante, pressé par le temps, a eu recours à un autre poète italien, en ce moment à Paris. Il travaille déjà à sa partition.

*** On parle dans le monde musical d'une brillante soirée donnée par M. A. de Beauplan, et où se trouvaient plusieurs notabilités en tout genre de la capitale. On y a entendu un violoniste allemand d'un mérite supérieur, M. Taegelsbeck, et de variations exécutées avec goût par M. Carcassi sur la guitare. Il va sans dire que le maître de la maison en a fait les honneurs artistiques par des romances échappées à sa jeune et facile imagination. Plusieurs de ses émules ont ajouté leur tribut de talent au charme de cette soirée.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR A. ROMAGNESI.

Le Myosotis. (Pensez à moi.) Keepsake des jeunes personnes ou mélange de littérature, de musique et de dessins. Ce recueil contient quatre nouvelles savoir: Orientale par Ernest Fouinel; Bérengère de Narbonne par Mme de Savignac; le Testament de Nicolas, par feu Victor Ducange; Kasia par Mme la comtesse de Bradi; Quatre romances savoir: le Myosotis, paroles de Mme..... musique de A. Romagnesi, le Printems arrive, romance; paroles de E. Barateau, musique de E. Bruguière, Hélène, ballade de Danglemont, musique de Hippolyte Monpou, la Convalescence, romance, paroles de H.-T. Poisson, musique de Romagnesi. Quatre valses pour piano par Reissiger, Romagnesi, et Schubert. Pour guitare par F. Carulli. Cinq dessins et plusieurs vignettes par MM. Gavarny, E. Lasalle, C. Nanteuil et Victor. Ce Keepsake, imprimé en couleurs, à l'imitation des manuscrits du moyen-âge, par les presses de J. Caboche, est d'un luxe entièrement neuf. Les dessins seuls des artistes que nous venons d'indiquer, fourniraient un recueil précieux. Prix net, élégamment cartonné. . . 12 fr.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris. — Imprimerie d'EVERAT rue du Cadran, 16.

MUSIQUE NOUVELLE

Publiée par

Maurice Schlesinger,

ÉDITEUR, 97, RUE RICHELIEU, A PARIS.

(Supplément au Catalogue complet.)

Abonnement de Musique

D'UN GENRE NOUVEAU,

POUR LA MUSIQUE INSTRUMENTALE ET POUR LES PARTITIONS D'OPÉRA.

L'ABONNÉ paiera la somme de 50 francs; il recevra pendant l'année *deux morceaux de Musique instrumentale ou une partition et un morceau de musique*, qu'il aura le droit de changer trois fois par semaine; et au fur et à mesure qu'il trouvera un morceau ou une partition qui lui plaira, dans le nombre de ceux qui figurent *sur mon Catalogue*, il pourra le garder jusqu'à ce qu'il en ait reçu assez pour égaler la somme de 75 fr., *prix marqué*, et que l'on donnera à chaque abonné pour les 50 francs payés par lui. De cette manière, l'ABONNÉ aura la facilité de lire autant que bon lui semblera, en déposant *cinquante* francs par année, pour lesquels il conservera pour 75 francs de musique.

L'abonnement de *six mois* est de 30 francs, pour lesquels on conservera en propriété pour 45 fr. de musique. Pour *trois mois* le prix est de 20 francs; on gardera pour 30 fr. de musique. En province, on enverra *quatre morceaux* à la fois. *Affranchir.*

N. B. *Les frais de transport sont au compte de MM. les Abonnés. — Chaque abonné est tenu d'avoir un carton pour porter la musique.*

(Affranchir.)

Gazette Musicale

DE PARIS.

Ce journal compte parmi ses collaborateurs : MM. *Adam*, *G.-E. Anders*, *Berton* (membre de l'Institut), *Berlioz*, *Castil-Blaze*, *A. Dumas*, *Halévy* (professeur de contrepoint au Conservatoire), *Jules Janin*, *Liszt*, *Lesueur* (membre de l'Institut), *J. Mainzer*, *Marx* (rédacteur de la *Gazette Musicale de Berlin*), *d'Ortigue*, *Panofka*, *Richard*, *J.-G. Seyfried* (maître de chapelle à Vienne), *F. Stœpel*, etc., etc. GÉRANT, *Maurice Schlesinger.* Parmi les articles les plus importans publiés pendant l'année mil huit cent trente-quatre, nous citerons le Dîner de Beethoven; la Chapelle Sixtine à Rome; Ali-Baba et Sainte-Cécile; Songe de Weber; Institut; Voyage du Lauréat; Beethoven et sa Musique; Thévenard; sur les Quintes et les Octaves défendues; Jean Gabrieli et son époque; sur l'Instrumentation; des Canons de Chérubini; de la Musique et Poésie nationales; la Ballade; Don Juan; Hoffmann, Conte fantastique; Statue vocale de Memnon; Vienne et la synagogue juive; Georges Onslow; Exposition de l'Industrie; origine de l'Orgue; procédé des Chinois pour fabriquer les tam-tam; Orgue expressif; Gluck; sur la Musique sacrée par Hoffmann; la Vina, guitare indienne; Guillaume Tell; Iphigénie en Tauride; l'Homme vert; Beethoven, etc., etc.

Chaque numéro contient des articles critiques sur les nouvelles publications musicales et une annonce des nouveautés publiées dans la semaine.

Nonobstant des suppléments contenant des romances, fac-simile d'auteurs célèbres, et une galerie de portraits d'artistes, MM. les abonnés reçoivent avec la *Gazette Musicale de Paris*, le 1er de chaque mois, un morceau de musique pour le piano composé par les auteurs les plus célèbres, et dont chaque morceau sera du prix marqué de 5 fr. à 7 fr. 50 c.

PRIX DE L'ABONNEMENT.

PARIS.		DÉPARTEMENS.		ÉTRANGER.	
3 mois....	8 fr.	3 mois....	8 fr. 75 c.	3 mois....	9 fr. 50 c.
6 mois....	15	6 mois....	16 50	6 mois....	18 »
1 an.....	30	1 an.....	33 »	1 an.....	36 »

Les bureaux d'abonnement sont rue de Richelieu, 97. (Affranchir.)

OUVRAGES ÉLÉMENTAIRES.

Traité de Composition.

BEETHOVEN. Études, ou Traité d'harmonie et de composition, traduites de l'allemand, et accompagnées de notes, par Fétis; 2 vol. in-8°, ornés du portrait de Beethoven, de son monument funèbre, et du premier essai de l'*Adélaïde*, formant *fac-simile.*

Prix net sans remise. 30

Traité d'Accompagnement DE LA PARTITION.

FÉTIS (F.-J.). Traité de l'accompagnement de la partition sur le piano ou l'orgue. 18

Solfèges.

FÉTIS (F.-J.). Solfèges progressifs, avec accompagnement de piano, précédés des principes de la musique. Cet ouvrage présente aux élèves les élémens

OUVRAGES ÉLÉMENTAIRES.

fr. c.

de l'art musical dans l'ordre le plus naturel et le moins compliqué . . 30

Vocalises.

BORDOGNI. Trente-six vocalises pour la voix de soprano ou de tenor, trois suites; chaque 18

Méthodes pour le Piano.

KALKBRENNER. Méthode pour apprendre le piano à l'aide du guide-mains. . 25
Le guide-mains. . . . *net.* 15

F. STOEPEL. Op. 24. Nouveau Système d'harmonie et d'enseignement pour le piano, ou l'Enseignement mutuel et concertant appliqué à l'étude de l'harmonie et du piano; dédié au Roi des Français. Première section, divisée en trois livraisons :

Ire livraison. Élémens de l'art du pianiste, ou Introduction à toutes les méthodes de piano. . 12

IIe livr. Ire suite des études progressives et concertantes pour trois pianos 12

IIIe livr. 2e suite des études progressives et concertantes pour trois pianos 12

Etudes pour le Piano.

J.-P. CRAMER. Vingt-cinq nouveaux exercices, composés expressément pour servir d'introduction aux quatre-vingt-quatre déjà publiés. . . . 18

CHOPIN. Op. 10. Études. 18

C. CZERNY. Op. 299. Études de la vélocité,

PARTITIONS.

fr. c.

ou trente exercices calculés pour développer l'agilité des doigts. . . 18

C. CZERNY. Op. 300. L'art de préluder, mis en pratique par cent vingt exemples de préludes, modulations, cadences et fantaisies de tous les genres. 30

— Op. 200. L'art d'improviser sur le piano. 24

KESSLER. Études. 18

Méthode pour la Flûte.

L. DROUET. Méthode de flûte, ou Traité complet et raisonné pour apprendre à jouer de cet instrument. . . . 30

LEROY. Petite Méthode. 4 50

Méthode pour la Clarinette.

LEROY. Petite Méthode. 4 50

Méthode pour le Flageolet.

LEROY. Petite Méthode. 4 50

Partitions.

ADAM. Le Proscrit, drame lyrique en trois actes; grande partition. . . 125
Parties d'orchestre. 125

GOMIS. Le Revenant, opéra fantastique en cinq tableaux; partition. . . 125
Parties d'orchestre. 125

HÉROLD ET HALEVY. Ludovic, opéra-comique en deux actes; grande partition. 125
Parties d'orchestre. 125

MEYERBEER. Robert-le-Diable, opéra

SUITE DES PARTITIONS.

fr. c.

en cinq actes, paroles de MM. E. Scribe et G. Delavigne, grande partition. 250
Parties d'orchestre. 300

ONSLOW (GEORGES). Le Colporteur, ou l'Enfant du bûcheron; partition. . 150
Parties séparées. 125

Partitions de Piano.

BELLINI. Norma. 36

HÉROLD. Zampa. 60

MEYERBEER. Robert-le-Diable, partition réduite, avec accompagnement de piano, par J.-P. PIXIS, ornée d'une lithographie et élégamment cartonnée. . . . . *Prix net:* 40

SPONTINI. Fernand-Cortez. 60

— La Vestale. 60

Partitions arrangées pour Piano seul.

BELLINI. Norma; avec accompagnement de flûte ou violon, *ad libitum.* . 24

BERLIOZ (HECTOR). Épisode de la vie d'un artiste, symphonie fantastique en cinq parties, réduite pour piano seul par LISZT. (En dépôt.) *Prix net:* 20

MEYERBEER. Robert-le-Diable, opéra en cinq actes, arrangé pour piano seul, avec accompagnement de flûte ou violon, *ad libitum.* . . *Prix net:* 25

Partition arrangée pour Piano
A QUATRE MAINS.

MEYERBEER. Robert-le-Diable, opéra en cinq actes, arrangé pour le piano à quatre mains. . . *Prix net:* 25

MUSIQUE INSTRUMENTALE.

Ouvertures
A GRAND ORCHESTRE.

ADAM. Ouverture du Proscrit. . . . 12

BAUDIOT (CH.). Op. 28. Grande ouverture de concert. 10

BEETHOVEN. Op. 84. Ouverture d'Egmont. 9

GOMIS. Ouverture du Revenant. . . . 12

HÉROLD. Ouverture de Ludovic. . . . 12

MEYERBEER. Ouverture et Introduction de Robert-le-Diable. 15

ONSLOW (GEORGES). Ouverture du Colporteur, ou l'Enfant du bûcheron. 10

Musique militaire
ET HARMONIE.

BERR. Ouverture de Ludovic, en harmonie. 12

— Airs de Ludovic. 18

— Quatre pas redoublés, une valse et une montferrine, sur des motifs de Nathalie, divisés en trois suites; chaque. 7 50

BERR. Deux pas redoublés et une valse sur des motifs de Robert-le-Diable :

N° 1. Sicilienne. . . 4 50
2. Bacchanale . . 4 50
3. Valse infernale. 4 50

— Robert-le-Diable arrangé en harmonie, divisé en trois suites; chaque. . . 18

— Trois pas redoublés et un galop, sur des motifs de la Pentatinu :

N° 1. Pas des démons. 4 50
2. Galop. . . . 4 50
3. Chœur infernal . 4 50
4. Marche. . . . 4 50

Violon.

Symphonies.

R. KREUTZER. Ire symphonie pour deux violons principaux, avec orchestre. 10

A. REICHA. 3e symph. *Id.* *Id.* 7 50

— *Id.* pour violon et violoncelle principaux, avec orchestre. 7 50

Concertos.

BAILLOT. Op. 18, 6e concerto en *la* majeur. 10

— 21, 7e — en *ré* majeur. 12

— 22, 8e — en *ut* majeur. 12

R. KREUTZER. 10e — en *ré* mineur. 10

— 11e — en *ut* majeur. 12

Quintetti.

MAYSEDER. Op. 51. Deuxième quintette pour deux violons, deux altos et violoncelle, et contre-basse, *ad libit.* 15

fr. c.

Quatuors.

HILLER. Op. 12. 1er quatuor pour 2 violons alto et basse. 12
— 13. 2e *Id.* *Id.* 9
JADIN. Op. 3. Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, dédiés à Baillot. 9
R. KREUTZER. Op. 2. Six quatuors pour deux violons, alto et basse. Deux suites; chaque. 12

Opéras

ARRANGÉS EN QUATUOR POUR DEUX VIOLONS, ALTO ET BASSE.

STRUNZ. Robert-le-Diable, divisé en trois suites; chaque. 15
— Ouverture de Ludovic. 6
— Airs de Ludovic, divisés en deux suites; chaque. 15

Trios.

R. KREUTZER. Trois trios, lettre C, liv. 3e, pour deux violons et violoncelle. . 12

Duos

POUR DEUX VIOLONS.

GARD ET PANOFKA. Les délassemens de l'étude. Soixante-douze airs pour deux violons, divisés en quatre suites; contenant :

PREMIÈRE SUITE.

1. Marche du tournoi de Robert-le-Diable.
2. Galopade.
3. Vive l'Italie! du Dilettante. d'*Halevy*.
4. Air de la Straniera.
5. Sicilienne de Robert le-Diable.
6. Barcarolle de Venise.
7. Galopade de la Tentation.
8. Chœur des buveurs de Robert-le-Diable.
9. Dernière Pensée, de *Weber*.
10. Galopade hongroise.
11. Valse allemande.
12. Thème de *Hummel*.
13. Air napolitain.
14. Thème d'Obéron, de *Weber*.
15. Sérénade, de *Mozart*
16. Le Désir, valse, de *Beethoven*.
17. La Dame du Lac, de *Rossini*.
18. Valse infernale de Robert-le-Diable.

DEUXIÈME SUITE.

19. Thème d'Obéron, de *C.-M. de Weber*.
20. Mandolinata, air napolitain.
21. Valse de *Hummel*.
22. Vivat Bacchus, de *Mozart*.
23. Le Ranz des vaches d'Appenzel, de *Meyerbeer*,
24. Air allemand.
25. Galopade de *F. Hunten*.
26. Quatuor de Ludovic, d'*Halevy*.
27. Jeune Brigite, de *Lafont*.
28. Valse du duc de Reichstadt.
29. Cavatine de la Dame du Lac, de *Rossini*.
30. Trio du Proscrit, d'*Adam*.
31. Valse de *Strauss*.
32. Air du ballet de Chao-Kang, de *Carlini*.
33. Cavatine du Pirate, de *Bellini*.
34. Chœur de la Tentation, d'*Halevy*.
35. Valse de la Tentation, de *C. Gide*.
36. La Folle, de *Grisar*.

fr. c.

TROISIÈME SUITE.

37. Couplets du Colporteur, d'*Onslow*.
38. Air de Robert-le-Diable, de *Meyerbeer*.
39. Cavatine de Tancrède, de *Rossini*.
40. Air de danse de Nathalie, de *Carafa*.
41. Le Péage du Châtelain, de *Beauplan*.
42. Air écossais de Henri V, de *Mac-Grégor*.
43. Air du ballet de Chao-Kang, de *Carlini*.
44. Valse de *Strauss*.
45. La Brise du matin.
46. Couplets de l'Artisan, d'*Halevy*.
47. La danse n'est pas ce que j'aime, *Grétry*.
48. Couplets de Robin des Bois, de *Weber*.
49. Air de ballet de la Tentation, de *C. Gide*.
50. Couplets du Revenant, de *Gomis*.
51. Air de danse de Robert-le-Diable.
52. Sur l'eau qui te balance, de *Lafont*.
53. Barcarolle d'Obéron, de *Weber*.
54. Chœur de Ludovic, d'*Halevy*.

QUATRIÈME SUITE.

55. Anglaise.
56. Couplets de la Batelière, d'*Adam*.
57. Air du ballet de Chao-Kang, de *Carlini*.
58. Ronde du Proscrit, d'*Adam*.
59. Ronde du Colporteur, d'*Onslow*.
60. Ronde du Sabat du Revenant, de *Gomis*.
61. Chœur de la Tentation, d'*Halevy*.
62. Romance du Proscrit, d'*Adam*.
63. Tarentelle de Nathalie.
64. Avez nous venez danser, d'*Adam*.
65. Couplets de Robert-le-Diable, *Meyerbeer*.
66. Marche de Chao-Kang, de *Carlini*.
67. Ouverture de Ludovic, de *Hérold*.
68. L'Enfant du Regiment, de *Beauplan*.
69. La Camargo du ballet de Manon, d'*Halevy*
70. Tarentelle du Proscrit, d'*Adam*.
71. Ronde bachique des Créoles, de *Berton*.
72. Valse de *Kalkbrenner*.

Prix de chaque suite. 6
Les mêmes pour violon seul, deux suites, chaque. 6
R. KREUTZER. Op. 11. Six duos. 1er liv. 9
— *Id.* 2e 9
— Trois duos brillans dédiés à son frère. 10
PLEYEL (IGNACE). Huitième livre. Six petits duos gradués pour les élèves. Deux suites; chaque. 6
— 3e livre. *Id.* *Id.* 9
— 5e *Id.* *Id.* (2e édit.) 7 50
— Trois duos extraits de son œuvre 35, sonates de piano. 7 50

Opéras et Ouvertures

ARRANGÉS POUR DEUX VIOLONS.

GASSE. La Tentation, divisée en deux suites; chaque. 7 50
— Robert-le-Diable, divisé en quatre suites; chaque. 7 50
MEYERBEER. Ouverture de Robert-le-Diable. 3 75
ONSLOW. Ouverture et entr'acte du Colporteur. 3 75
STRUNZ Ouverture de Ludovic. . . . 4 50
— Airs de Ludovic, divisés en deux suites; chaque. 7 50
— Ouverture du Proscrit 4 50
— Airs du Proscrit. 7 50

fr. c.

VIOLON ET FLUTE.

WALCKIERS. Robert-le-Diable arrangé pour violon et flûte; deux suites; chaque. 7 50

VIOLON ET PIANO.

Voir Musique, Piano et Violon, page 6.

Fantaisies, airs variés, Rondos, etc.,

POUR VIOLON,

AVEC ET SANS ACCOMPAGNEMENTS.

BAILLOT (P.). Op. 17. Thème varié avec accompagnement de piano. . . . 6
Avec accompagnement d'orchestre. 10
— Op. 19. Je suis Lindor, air varié avec accompagnement de piano ou d'un second violon et basse. 6
— Op. 20. Trois airs russes avec accompagnement de piano; 3 suites. Chaque. 6
Avec accompagnement de trio; trois suites. Chaque. 6
— Op. 21. Andante à sourdine avec accompagnement de piano. . . . 3 75
— Op. 40. Adagio et rondo avec accomp. de piano. 7 50
Avec accompagnement de quatuor. 10
Avec accompagnement d'orchestre. 12
ERNST. Op. 5. Trois rondinos pour le violon seul, avec accompagnement d'un second violon, *ad libitum*. .
N° 1. Sur Nathalie. 5
2. Sur la Tentation. 5
3. Sur Robert-le-Diable. . . 5
— Les mêmes avec accompagnement de piano; trois suites. Chaque. . . . 5
— Op. 6. Introduction et variations brillantes, en forme de fantaisie, sur le quatuor de Ludovic. Avec accomp. de quatuor ou piano. 12
Avec accompagnement de piano. . 7 50
GARD ET PANOFKA. Les délassemens de l'étude; soixante-douze airs pour violon seul. Deux suites; chaque. 6
GHYS. Op. 26. Sixième air varié pour violon, accomp. de piano. . . . 7 50
KREUTZER (R.). *Nel cor più non mi sento*, varié avec accompagnement de piano. 6
Avec accompagnement de quatuor. 7 50

Contredanses, Valses et Galops

POUR DEUX VIOLONS, ALTO ET BASSE, ET FLUTE, OU FLAGEOLET OU CORNET A PISTONS (*ad libitum.*)

MUSARD. Quadrille et galop sur Don Juan 4 50
MUSARD. Deux quadrilles suivis de valses, sur des motifs du ballet chinois Chao-Kang. N°s 1, 2. Chaque. . . 4 50
— Quadrille anglais et valse. 4 50
TOLBECQUE. Deux quadrilles suivis de deux galops, sur des motifs du ballet chinois Chao-Kang. N°s 1, 2. Chaque. 4 50
— Deux quadrilles, une valse et un galop,

SUITE DU VIOLON.

fr. c.

sur des motifs de Ludovic. Nos 1, 2. Chaque. 4 50

TOLBECQUE. Trois quadrilles, suivis de valses, sur des motifs de Nathalie. Nos 1, 2, 3. Chaque. 4 50

— Deux quadrilles, une valse et un galop sur des motifs du Proscrit. Nos 1, 2. Chaque. 4 50

— Quadrille et valse sur des motifs du Revenant. 4 50

— Trois quadrilles suivis de valses, sur des motifs favoris de Robert-le-Diable. Nos 1, 2, 3; chaque. 4 50

— Quadrille, suivi d'une valse sur des motifs de la Straniera. 4 50

— Trois quadrilles, deux valses et un galop sur des motifs de la Tentation. Nos 1, 2, 3. Chaque. 4 50

— Les Salons de Paris, deux quadrilles, une valse et un galop. Nos 1, 2; chaque. 4 50

Contredanses, Valses et Galops

POUR DEUX VIOLONS.

DUVAL. Douze valses sur des motifs de Sémiramis et du Crociato. 3 75

MUSARD. Quadrille sur Don Juan. . . . 3

— Quadrille anglais et valse. 3

TOLBECQUE. Deux quadrilles et deux galops, sur des motifs du ballet chinois, Chao-Kang. 4 50

— Quadrille, sur le Colporteur. 2 50

— Deux quadrilles, une valse et un galop, sur des motifs de Ludovic. . . . 4 50

— Trois quadrilles et trois valses, sur des motifs de Nathalie. 4 50

— Deux quadrilles, une valse et un galop, sur des motifs du Proscrit . . . 4 50

— Quadrille et valse, sur des motifs du Revenant. 3

— Trois quadrilles, suivis de valses, sur les motifs de Robert-le-Diable. . 4 50

— Quadrille et valse, sur la Straniera. . 3

— Trois quadrilles, deux valses et un galop, sur la Tentation. 4 50

— Les Salons de Paris, deux quadrilles, une valse et un galop. 4 50

Violoncelle.

Concertos.

BAUDIOT (Ch.). Op. 19. Premier concertino avec accompagnement d'orchestre. 10

— 22. Deuxième concertino avec accompagnement d'orchestre.. 10

SUITE DE VIOLONCELLE.

fr. c.

Trios.

BAUDIOT (Ch.). Op. 3. Trio pour violoncelle, alto et violon. 9

Duos.

BAUDIOT (Ch.). Op. 7. Trois nocturnes pour violoncelle ou violon et harpe. Nos 1, 2, 3. Chaque. 7 50

— 24. Thème varié, violoncelle ou violon et piano. 9

— 26. Air varié et rondo pour deux violoncelles ou violon et violoncelle, avec accompagnement d'orchestre ou piano. 15

Avec piano. 7 50

— 27. Air varié et rondo pour violon et violoncelle, avec acc. d'orchestre ou piano. 15

Avec piano. . . 7 50

CHOPIN ET FRANCHOMME. Duo sur des motifs de Robert-le-Diable pour piano et violoncelle. 9

SCHWENCKE. Op. 40. Duo sur des motifs de Ludovic, piano et violoncelle ou violon. 9

Fantaisies, Airs variés, Rondos, etc.,

POUR VIOLONCELLE,

AVEC ACCOMPAGNEMENS DIVERS.

BAUDIOT (Ch.). Op. 4. Trois sonates avec accompagnement de basse. . . . 7 50

— 18. Airs de la Famille suisse, variés avec accompagnement de piano. . . . 6

— 20. Trois fantaisies avec accompagnement de piano. 1er livre. A . . . 6

2e B . . . 6

3e C . . . 6

— 21. Air varié et rondo avec accompagnement d'orchestre. 9

— 23. Mélange sur les plus jolies romances de Romagnési, avec accompagnement de piano.. 6

— Avec acc. d'orchestre et piano. . . . 12

DOTZAUER. Op. 129. Quatre rondinos pour le violoncelle, avec accompagnement de piano, sur des motifs de Robert-le-Diable et la Straniera. Quatre suites; chaque. 4 50

FRANCHOMME. Op. 5. Thème original varié, avec accompag. d'orchestre. 15

— De quatuor.. 12

— De piano. 7 50

ROMBERG (B.). Op. 19. Trois airs russes variés avec orchestre. 12

— Avec piano. 7 50

Flûte.

Quintetti.

MENGAL. Trois quintetti pour flûte, clarinette, hautbois, cor et basson, extraits des œuvres de Haydn, Mozart et Beethoven. Trois suites; chaque 9

REICHA. Op. 105. Trois quintetti pour flûte, 2 violons, alto et violoncelle. . . 12

* WALCKIERS. Op. 49. Premier quintette pour flûte, deux violons, alto et violoncelle. 12

Quatuors.

REICHA. Op. 12. Quatuor pour quatre flûtes. 7 50

* WALCKIERS. Op. 46. Premier quatuor pour quatre flûtes. 9

*— Op. 48. Quatrième quatuor pour flûte, clarinette, cor et basson. 9

Opéras

ARRANGÉS EN QUATUOR POUR FLUTE, VIOLON, ALTO ET BASSE.

STRUNZ. Ouverture de Ludovic. . . . 6

— Airs de Ludovic, deux suites. Chaque. 15

— Robert-le-Diable, divisé en trois suites. Chaque. 15

Duos

FLUTE ET VIOLON.

WALCKIERS. Robert-le-Diable, deux suites. Chaque. 7 50

DEUX FLUTES.

CORBÉ. Duos faciles. 5

COTTIGNIES. Les délassemens de l'étude, 72 airs pour deux flûtes, divisés en quatre suites. Chaque. 6

PREMIÈRE SUITE.

1. Marche du Tournoi.
2. Galopade allemande.
3. Vive l'Italie, du Dilettante d'Avignon.
4. Air de la Straniera.
5. Barcarolle de Venise.
6. Dernière pensée, de *Weber*.
7. Galopade hongroise.
8. Chœur des buveurs de Robert le Diable.
9. Valse allemande.
10. Thème de *Hummel*.
11. Air napolitain.
12. Sicilienne de Robert le Diable.
13. Sérénade, de *Mozart*.
14. Thème d'Obéron, de *Weber*
15. Air de la Dame du Lac.
16. Valse infernale de Robert le Diable.
17. Ranz des Vaches d'Appenzel de *Meyerbeer*.
18. Air allemand.

DEUXIÈME SUITE.

19. Valse, de *Hummel*.
20. Mandolinata (air napolitain).
21. Airs des Créoles, de *Berton*.
22. Thème d'Oberon, de *Weber*.
23. Romance, de *Lafont*.
24. Avec nous venez danser, d'*Adam*.
25. Anglaise.
26. Ronde de la Tentation, d'*Halevy*.

27. Air du Proscrit.
28. Couplets du Proscrit.
29. Romance de Ludovic.
30. Prière de Ludovic.
31. Robert le Diable.
32. Cavatine de Robert le Diable.
33. Romance du Revenant.
34. Air de Robert le Diable.
35. Air de la Batelière, d'*Adam*.
36. L'Enfant du Régiment.

TROISIÈME SUITE.

37. Romance de Ludovic.
38. Air du Proscrit.
39. Couplets de Ludovic.
40. Romance, de *Lafont*.
41. Ballade du Revenant.
42. Valse du duc de Reichstadt.
43. Air de la Tentation.
44. La Brise du matin.
45. Romance de Ludovic.
46. Romance du Proscrit.
47. Air suédois.
48. Chanson du Revenant.
49. Air danois.
50. Quand je quittai la Normandie.
51. Air de la Tentation.
52. Air du Proscrit.
53. Prière de la Tentation.
54. Air de la Tentation.

QUATRIÈME SUITE.

55. Air de la Tentation.
56. Couplets du Revenant.
57. Air de Robert le Diable.
58. Air suisse.
59. Ballade de Robert le Diable.
60. Air de la Tentation.
61. Air de Ludovic.
62. Villanella de Ludovic.
63. Air du Revenant.
64. Air de Ludovic.
65. Air du Proscrit.
66. Valse du Revenant.
67. Air du Revenant.
68. Air du Proscrit.
69. Air de la Tentation.
70. Air du Dilettante d'Avignon.
71. Air du Dilettante d'Avignon.
72. Tyrolienne.

	fr.	c.
Les mêmes pour flûte seule, deux suites. Chaque.	6	
MULLER. Op. 19. Vingts petits duos très faciles pour les commençans. . .	6	

Opéras et Ouvertures

ARRANGÉS POUR DEUX FLUTES.

MEYERBEER. Ouverture de Robert-le-Diable.	3	75
WALCKIERS. Ouvertnre de Ludovic. . .	4	50
— Airs de Ludovic divisés en deux suites. Chaqne.	7	50
— Ouvertnre du Proscrit.	4	50
— Airs. *Id.*	7	50
— Ouvertnre du Revenant.	4	50
— Airs. *Id.*	7	50
— Robert-le-Diable divisé en quatre suites. Chaque.	7	50
— La Tentation divisée en deux snites. Chaq.	7	50

FLUTE ET PIANO.

WALCKIERS ET KALKBRENNER. Op. 111. Duo et variations sur des motifs de Robert-le-Diable. . . .	9	

Airs variés, Rondos, Fantaisies, etc.,

POUR LA FLUTE,

AVEC OU SANS ACCOMPAGNEMENS.

	fr.	c.
BERBIGUIER. Op. 89. Fantaisie sur des motifs du Colporteur, avec accompagnement de piano.	7	50
— *Id.* *Id.* avec accomp. d'orchestre.	12	
COTTIGNIES. Op. 13. Six fantaisies, flûte, seule, sur des motifs de Robert-le-Diable et de la Tentation, divisées en trois suites. Chaque.	5	
— Op. 20. Six fantaisies, flûte seule, sur des motifs de Nathalie, Anna Bolena, le Pirate, la Straniera, divisées en trois suites. Chaque.	5	
— Op. 28. Six fantaisies, flûte seule, sur des motifs de Ludovic et du Proscrit, divisées en trois suites. Chaqne.	5	
— Op. 33. Fantaisie pour flûte, avec accompagnement de piano sur des motifs du Revenant.	7	50
— Deux fantaisies, flûte seule, sur des motifs du Revenant.	5	
— Les délassemens de l'étude, 72 airs pour flûte seule, divisés en deux suites. Chaque.	6	
— Op. 36. Six fantaisies, flûte senle, sur des motifs du ballet chinois Chao-Kang, et deux Cavatines de Pacini, trois suites. Chaque.	5	
DROUET. Douze leçons progressives, flûte.	6	
— Trois petites sonates.	6	
— Quarante-six exercices de tous genres, 1re partie. . .	7	50
Id. 2e . . .	7	50
— Grand exercice.	4	50
WALCKIERS (E.). Op. 45. Fantaisie sur les motifs favoris de Robert-le-Diable, avec accompagnement de quatuor ou piano.	10	
Avec piano seul.	7	50
— Op. 54. Fantaisie sur des motifs de Ludovic. Avec acc. de piano ou quatuor.	10	
Avec accompagnement de piano. .	7	50
— Op. 60. Six fantaisies, flûte seule, sur la valse du duc de Reichstadt et cinq valses de Vienne; 3 suites, chaque.	5	

Contredanses, Valses et Galops

POUR DEUX FLUTES.

DUVAL. Douze valses sur des motifs de Sémiramis et du Crociato	3	75
MUSARD. Quadrille sur Don Juan. : .	3	
— Quadrille anglais et valse.	3	
TOLBECQUE. Deux quadrilles et deux galops sur des motifs du ballet chinois, Chao-Kang.	4	50
— Quadrille sur le Colporteur	2	50
— Deux quadrilles, une valse et un galop sur des motifs de Ludovic. . . .	4	50

	fr.	c.
TOLBECQUE. Trois quadrilles et trois valses sur des motifs de Nathalie. . . .	4	50
— Deux quadrilles, une valse et un galop sur des motifs du Proscrit. . . .	4	50
— Quadrille et valse sur des motifs du Revenant.	3	
— Trois quadrilles suivis de valses sur les motifs de Robert-le-Diable. . . .	4	50
— Quadrille et valse sur la Straniera. . .	3	
— Trois quadrilles, deux valses et un galop sur la Tentation.	4	50
— Les Salons de Paris, deux quadrilles, une valse et un galop.	4	50

Clarinette.

Quintetti.

REICHA. Op. 89. Quintette pour clarinette en *si*, deux violons, alto et basse. .	7	50

Duos

POUR DEUX CLARINETTES.

BOUFFIL. Op. 5 Trois duos..	9	

Opéra

ARRANGÉ POUR DEUX CLARINETTES.

BERR. (F.). Robert-le-Diable, divisé en quatre snites. Chaque.	6	

Contredanses, Valses et galops

POUR DEUX CLARINETTES.

TOLBECQUE. Deux quadrilles, une valse et un galop snr Ludovic.	4	50
— Trois quadrilles et trois valses snr Nathalie..	4	50
— *Id.* sur Robert-le-Diable.	4	50
— Trois quadrilles, deux valses et nn galop sur la Tentation.	4	50
— Un quadrille et nne valse sur la Straniera	3	

Cor.

Concertos.

DUVERNOY (Fr.). 1er concerto. . . .	9	
— 2e	9	
— 3e	9	
— 7e	9	
— 10e	9	
— 11e	9	
DOMINICK. 1er concerto pour 1er cor. .	9	
— 2e pour 2e cor. .	9	
— 3e pour cor princip.	7	50
JACQMIN. Op. 15. Fantaisie sur des motifs du Colporteur, pour piano et cor. .	6	

BASSON, FLAGEOLET.

fr. c.

Trios.

REICHA. Op. 82. Vingt-quatre trios pour trois cors, quatre suites. Chaque. . 7 50
— 93. Douze trios pour deux cors et violoncelle, deux suites. Chaque. . . 7 50
— Les mêmes arrangés pour trois cors, par *Dauprat*, deux suites. Chaque. . . 7 50

Solos.

DUVERNOY. 1er solo pour cor principal, avec accompagnement de deux violons, alto, basse obligés, et hautbois et cors *ad libitum*. 6
— 2e *Id.* 6
— 3e *Id.* 6

Basson.

Concertos.

OZI. 6e Concerto, avec accompagnement de deux violons, alto et basse, hautbois et cors. 7 50
— 8e *Id.* *Id.* . . 7 50

Flageolet.

Contredanses, Valses et Galops

POUR DEUX FLAGEOLETS.

DUVAL. Douzes valses sur des motifs de Sémiramis et du Crociato. 3 75
MUSARD. Quadrille sur Don Juan. . . 3
— Quadrille anglais et valse. 3
TOLBECQUE. Deux quadrilles et deux galops sur des motifs du ballet chinois, Chao-Kang. 4 50
— Quadrille sur le Colporteur. 2 50
— Deux quadrilles, une valse et un galop sur des motifs de Ludovic. . . . 4 50
— Trois quadrilles et trois valses sur des motifs de Nathalie. 4 50
— Deux quadrilles, une valse et un galop sur des motifs du Proscrit. . . . 4 50
— Quadrille et valse sur des motifs du Revenant. 3
— Trois quadrilles suivis de valses sur les motifs de Robert-le-Diable. . . . 4 50
— Quadrille et valse sur la Stranicra. . . 3
— Trois quadrilles, deux valses et un galop sur la Tentation. 4 50
— Les Salons de Paris, deux quadrilles, une valse et un galop. . . 4 50

Cornet à Pistons.

Contredanses, Valses et Galops

POUR DEUX CORNETS A PISTONS.

fr. c.

MUSARD. Quadrille anglais et valse. . . 3
TOLBECQUE. Deux quadrilles et deux galops sur des motifs de Chao-Kang. . 4 50
— Les Salons de Paris, deux quadrilles, une valse et un galop. 4 50

Piano.

Concertos.

CHOPIN. Op. 11. Concerto avec orchestre. 24
Avec quintette. 18
Piano seul. 12
MOSCHELES. Op. 87. 5e concerto (en *ut* majeur) avec orchestre. 24
Avec quintette. 18
Piano seul 12
SOWINSKI. Op. 36. Grand concerto. Piano et orchestre. 24
Piano et quatuor. 18
Piano seul. 12

Septuor.

MOSCHELES. Op. 88. Grand Septuor pour piano, violon, alto, clarinette, cor, violoncelle et contre-basse. . . . 24
Les parties de clarinette et cor peuvent se remplacer par un 2e violon et un 2e violoncelle.

Trios.

BEETHOVEN. Op. 38. Grand trio pour piano et clarinette ou violon et violoncelle. (Partition et parties séparées.). 12
— Op. 70. Deux trios pour piano, violon et violoncelle. (Partition et parties séparées.) Nos 1, 2. Chaque. . . 12
— Op. 97. Grand trio pour piano, violon et violoncelle. (Partition et parties séparées.). 18
CHOPIN. Op. 8. Premier trio pour piano, violon et violoncelle. 12
HILLER (F.). Op. 6. Premier trio pour piano, violon et violoncelle. . . . 12
— Op. 7. Deuxième trio. 12
— Op. 8. Troisième trio. 12
PIXIS ET BOHRER (FRÈRES). Premier trio pour piano, violon et violoncelle sur des motifs du Colporteur. . . 9

SUITE DU PIANO.

fr. c.

Duos

POUR PIANO ET VIOLON.

BEETHOVEN. Variations sur *Se vuol ballare*. 7 50
— Rondo. 6
— Op. 96. Sonate. 10
KALKBRENNER ET LAFONT. Op. 111. Duo et variations sur des motifs de Robert-le-Diable. 9
KARR. Op. 56. Nocturne pour piano et violon ou flûte. 6
LABADENS. Op. 4. Variations sur la ballade de Robert-le Diable. 7 50
— Op. 5. Fantaisie brillante sur des motifs de la Tentation. 9
ONSLOW (G.). Op. 11. Trois sonates, avec violon obligé. Nos 1, 2 et 3. Chaque. 7 50
— 15. Premier duo pour piano et violon contenant le Clair de lune. . . . 12
— 16. Trois grandes sonates, avec violoncelle ou alto obligé. Nos 1, 2 et 3. Chaque. 12
— 29. Deuxième duo pour piano et violon. 12
— 31. Troisième. *Idem.* . 12
SCHUNKE ET ERNST. Op. 23. Rondo allemand, piano et violon, sur des motifs d'Oberon. 9
— Op. 26. Introduction, variations et finale sur une valse allemande, pour piano et violon. 9
SCHWENCKE. Op. 30. Divertissement sur des motifs de Robert-le-Diable. . . 9
— Op. 31. Duo concertant sur des motifs de la Tentation. 9
— Op. 32. Duo concertant sur des motifs de Nathalie. 9
— Op. 40. Duo sur des motifs de Ludovic. 9

PIANO ET VIOLONCELLE.

BEETHOVEN. Op. 5. Deux grandes sonates pour piano et violoncelle ou violon. Nos 1, 2. Chaque. 10
— Op. 17. Sonate pour piano et cor ou violoncelle, ou alto, ou violon. . 9
— Op. 69. Sonate pour piano et violoncelle. 9
— Op. 102. Deux sonates pour piano et violoncelle ou violon. Nos 1, 2. Chaq. 9
CHOPIN ET FRANCHOMME. Duo sur des motifs de Robert-le-Diable. . . . 9
SCHWENCKE. Op. 40. Duo sur des motifs de Ludovic. 9

PIANO ET FLUTE.

KALKBRENNER ET WALCKIERS. Op. 111. Duo et variations sur des motifs de Robert-le-Diable. 9

PIANO ET HARPE.

Voir Musique Harpe et Piano, page 10.

SUITE DU PIANO.

fr. c.

POUR DEUX PIANOS.

STOEPEL (F.). Rondo brillant sur une grande valse de Rummel, pour deux pianos à 4 mains 7 50
— Ouverture du Pirate, pour deux pianos à 4 mains. 6
— Ouverture de l'enlèvement du Sérail, pour deux pianos à 4 mains. . . 7 50
— Op. 25. Six divertissemens pour deux pianos à 4 mains, divisés en deux suites. Chaque. 7 50

PIANO A QUATRE MAINS.

BEETHOVEN arrangés à 4 mains:
Première symphonie en *ut* majeur. 10
— Deuxième. *Id.* *ré* *Id.* 12
— Troisième. *Id.* héroïque. 12
— Quatrième. *Id.* *si* bémol. 12
— Cinquième. *Id.* *ut* mineur. 12
— Sixième. *Id.* pastorale. 12
— Septième. *Id.* *la* majeur. 15
— Huitième. *Id.* *fa* mineur. 12
— Neuvième. *Id.* *ré* *Id.* 20

CZERNY. Op. 247. Première fantaisie sur des motifs de Robert-le-Diable. . . . 9
— Op. 252. Valse de Schubert, variée. . 6
— Op. 252. Rondo brillant. 7 50
DIABELLI. Polonaise de Faust. 4 50
HERZ (J.). Op. 8. Variations sur un thème français favori.. . . . . 7 50
— Op. 21. Cinq airs de ballet de Robert-le-Diable, arrangés en rondos.
N° 1. Bacchanale. 7 50
2. Pas de cinq. 7 50
3. Valse infernale. . . . 7 50
4. Chœur dansé. 7 50
5. Pas de Taglioni. . . . 7 50
— Trois chœurs de Robert-le-Diable, arrangés en rondos brillans.
N° 1. Chœur des buveurs. . . 7 50
2. Chœur des joueurs . . 7 50
3. Chœur final et cantilène de madame Damoreau. 7 50
— Deux airs de ballet de la Tentation, rondos brillans.
N° 1. La Romeca. 7 50
2. La Galopade. 7 50
— Valse des diables et célèbre galop de la Tentation. 6
— Galop de Ludovic. 6
KALKBRENNER. Galop du Proscrit. . . 6
KARR (Henri). Op. 209. Nocturne sur la ronde du Colporteur. 4 50
— Op. 211. Mélange sur les motifs du Colporteur. 5
— Op. 239. Fantaisie sur le duo bouffe de Robert-le-Diable. 6
MOSCHELES et MENDELSOHN. Variations brillantes sur une marche de *Preciosa*. 9
ONSLOW (G.). Op. 7. Grand duo. . . . 9
— Op. 22. Grande sonate. 12

SUITE DU PIANO.

fr. c.

PILATI. Op. 33. Diablerie sur la ronde bachique des démons de la Tentation. 6
PIXIS. Op. 117. Variations brillantes sur le quatuor du tournoi de Robert-le-Diable. 7 50
— Op. 127. Impromptu sur des motifs du Revenant. 7 50
SCHUBERT (Fr.). Op. 75. Quatre polonaises. 6
STOEPEL (F.). Op. 18. Menus plaisirs des dames, mélange d'airs allemands. 5
— Op. 19. Thème et variations faciles. . 6
— Op. 25 Six divertissemens divisés en deux suites. Chaque. 7 50
— Op. 32. Trois nocturnes, avec accompagnement de violons (*ad libitum*). . 6
— Op. 33. Fantaisie militaire. 7 50
— Op. 40. Rondo facile. 5
— Op. 41. Marche triomphale. . . . 7 50
— Rondo sur le Barbier de Séville. . . 5
— Grande Polonaise arrangée à 4 mains. 7 50

Ouvertures

A QUATRE MAINS.

A. ADAM. Le Proscrit. 6
HÉROLD. Ludovic. 6
MEYERBEER. Robert-le-Diable. . . . 6
ONSLOW. Le Colporteur. 6

Contredanses, Valses et Galops

A QUATRE MAINS.

HERZ (J.). Galop de Ludovic. 6
— Valse des diables et galop de la Tentation. 6
KALKBRENNER. Galop du Proscrit. . . 6
TOLBECQUE. Deux quadrilles, une valse et un galop sur des motifs de Ludovic. Chaque. 4 50
— Trois quadrilles suivis de valse sur des motifs de Nathalie, arrangés à 4 mains par Henri Lemoine. Nos 1, 2 et 3. chaque. 4 50
— Deux quadrilles, une valse et un galop sur des motifs du Proscrit. Chaque. 4 50
— Trois quadrilles et un recueil de valses sur les motifs de Robert-le-Diable, arrangés pour piano, à 4 mains, par Henri Lemoine. Nos 1, 2, 3 et 4. Chaque. 4 50
— Quadrille suivi d'une valse sur des motifs de la Straniera. 4 50
— Trois quadrilles, deux valses et un galop sur des motifs de la Tentation, arrangés à quatre mains, par Henri Lemoine. Nos 1, 2 et 3. Chaque. . 4 50

Sonates

PIANO SEUL.

BEETHOVEN. Op. 10. Trois sonates, piano. Nos 1, 2 et 3. Chaque. 6

SUITE DU PIANO.

fr. c.

BEETHOVEN. 34. Sonate, piano. . . . 5
— 109. *Id.* *Id.* . . . 7 50
— Op. 28. Grande sonate, piano. . . . 6
— 33. *Id.* *Id.* . . . 6
— 49. Deux sonates, piano. . . . 5
— 81. Les Adieux, l'Absence et le Retour, sonate, piano. . . . 6
— 101. Grande sonate, piano. . . . 6
ONSLOW. Op. 2. Grande sonate. . . . 9

Airs variés, Fantaisies, Rondos, etc.

POUR PIANO SEUL.

Nota. Les deux lettres P. F. placées devant les morceaux, désignent ceux de *première force*, celles S. F. ceux de *seconde force*, et la lettre C., les morceaux pour les *commençans*.

s. f. ADAM (Adolphe). Op. 17. Le voyage en Suisse, fantaisie avec variations. 6
s. f. — 35. L'Espagnole, fantaisie avec variations. 6
p. f. — Op. 74. Fantaisie brillante avec variations sur des thèmes de Robert-le-Diable. 7 50
p. f. — Quadrille de contredanses brillantes et variées pour piano sur les motifs de Robert-le-Diable. 7 50
s. f. — Rondoletto facile sur les motifs du ballet chinois, Chao-Kang. . . 5
s. f. — Mosaïque du ballet chinois, Chao-Kang. 6
s. f. — Mosaïque de Ludovic divisée en deux suites. Chaque. 6
s. f. — Mosaïque de Nathalie, mélange des plus jolis motifs de ce ballet, divisée en trois suites. Chaque. . . 6
s. f. — Mosaïque du Proscrit divisée en deux suites. Chaque. 6
s. f. — Mosaïque de Robert-le-Diable, quatre suites des morceaux favoris de cette opéra. Nos 1, 2. 3 et 4. Chaque. . 6
s. f. — Mosaïque de la Tentation, mélange des plus jolis motifs de ce ballet divisée en deux suites. Chaque. . . 6
c. — Enfantillage, deux petits rondos sur des motifs de Ludovic. Chaque. . . . 5
c. — Enfantillage en trois petits rondos très faciles sur des motifs de Nathalie, trois suites. Chaque. 5
c. — Enfantillage, deux petits rondos sur des motifs du Proscrit. Chaque. . . 5
c. — Enfantillage en trois petits rondos très faciles sur des motifs de Robert-le-Diable. Liv. 1, 2 et 3. Chaque. . . 5
c. — Enfantillage en trois petits rondos très faciles sur des motifs de la Tentation.
c. N° 1. L'Orgie. 5
c. 2. La Noce. 5
c. 3. L'Ermite. 5

SUITE DU PIANO.

fr. c.

c. A. ADAM. Les plaisirs de la Jeunesse, 48 motifs favoris arrangés pour le piano divisés en quatre suites. Chaque. 6

CONTENANT.

PREMIÈRE SUITE.

1. Quatuor de Ludovic, d'*Halevy*.
2. Jeune Brigitte, de *Lafont*.
3. Valse du duc de Reichstadt.
4. Cavatine de la Dame du Lac, de *Rossini*.
5. Trio du Proscrit, d'*Adam*.
6. Valse de *Strauss*.
7. Air de ballet de Chao-Kang, de *Carlini*.
8. Cavatine du Pirate, de *Bellini*.
9. Chœur de la Tentation, d'*Halevy*.
10. Valse de la Tentation, de *C. Gide*.
11. La Folle, de *Grisar*.
12. Couplets du Colporteur, d'*Onslow*.

DEUXIÈME SUITE.

13. Air de Robert le Diable, de *Meyerbeer*.
14. Cavatine de Tancrède, de *Rossini*.
15. Air de danse de Nathalie, de *Carafa*.
16. Le Péage du Châtelain, de *Beauplan*.
17. Air écossais d'Henri V, de *Mac-Grégor*.
18. Air du ballet de Chao-Kang, de *Carlini*.
19. Valse de *Strauss*.
20. La Brise du matin.
21. Couplets de l'Artisan, d'*Halevy*.
22. La danse n'est pas ce que j'aime, *Grétry*.
23. Couplets de Robin des Bois, de *Weber*.
24. Air de ballet de la Tentation, de *C. Gide*.

TROISIÈME SUITE.

25. Couplets du Revenant, de *Gomis*.
26. Air de danse de Robert le Diable.
27. Sur l'eau qui te balance, de *Lafont*.
28. Barcarolle d'Oberon, de *Weber*.
29. Chœur de Ludovic, d'*Halevy*.
30. Anglaise.
31. Couplets de la Batelière, d'*Adam*.
32. Air de ballet de Chao-Kang, de *Carlini*.
33. Ronde du Proscrit, d'*Adam*.
34. Ronde du Colporteur, d'*Onslow*.
35. Ronde du Sabat du Revenant, de *Gomis*.
36. Chœur de la Tentation, d'*Halevy*.

QUATRIÈME SUITE.

37. Romance du Proscrit, d'*Adam*.
38. Tarentelle de Nathalie.
39. Avec nous venez danser, d'*Adam*.
40. Couplets de Robert le Diable, de *Meyerbeer*.
41. Marche de Chao-Kang, de *Carlini*.
42. Ouverture de Ludovic, de *Herold*.
43. L'Enfant du régiment, de *Beauplan*.
44. La Camargo du ballet de Manon, d'*Halevy*.
45. Tarentelle du Proscrit, d'*Adam*.
46. Ronde bachique des Créoles, de *Berton*.
47. Contredanse de *Tolbecque*.
48. Valse de *Kalkbrenner*.

BLAHETKA. Op. 35. Six valses favorites de Vienne. 4 50

s. f. CHAULIEU. Op. 55. Caprice brillant sur des motifs du Colporteur. . . 4 50

s. f. — Op. 70. Rondo polacca. 6

s. f. — 95. La Brigantine, ballade de madame Duchambge. 5

SUITE DU PIANO.

fr. c.

p. f. CHAULIEU. Op. 135. Variations brillantes sur la Sicilienne de Robert-le-Diable. 7 50

p. f. — Op. 136. Morceau de concert sur le chœur des buveurs de Robert-le-Diable. 6

s. f. — Op. 155. Rondoletto sur un motif du Proscrit. 5

p. f. CHOPIN. Op. 2. *La Ci darem la Mano*, thème de Mozart, varié avec orchestre. 15

avec quatuor. . . 12

piano seul . . . 7 50

p. f. — Op. 6. Cinq Mazurka. 5

p. f. — 7. Quatre Mazurka. . . . 5

p. f. — 9. Trois nocturnes. . . . 6

p. f. — 12. Variations brillantes sur la ronde «*Je vends des scapulaires*,» de Ludovic. 6

p. f. — Op. 13. Fantaisie sur des airs nationaux polonais, avec orchestre. 15

p. f. — *Id. Id.* piano seul. 7 50

p. f. — Op. 14. Krakowiak, rondo de concert avec orchestre. 15

piano seul. 7 50

p. f. — Op. 15. Trois nocturnes. . . . 7 50

p. f. — 16. Rondo. 6

p. f. — 17. Quatre Mazurka. . . . 6

s. f. — 18. Grande valse brillante. . 6

p. f. — 20. Scherzo. 7 50

s. f. CRAMER. L'utile délassement, collection de pièces progressives et doigtées en trois livraisons. Chaque. . . 6

s. f. — Fantaisie sur des motifs d'Euriante. 6

s. f. CZERNY. Op. 247. Souvenir théâtral, deux fantaisies sur des motifs de la Straniera. N°s 1, 2. Chaque. . . 7 50

s. f. — Op. 247. Souvenir théâtral, deux fantaisies sur des motifs d'Anna Bolena. N°s 1, 2. Chaque. 7 50

s. f. — Op. 247. Souvenir théâtral, deux fantaisies sur des motifs des Montecchi et Capuletti. N°s 1, 2. Chaque. . . 7 50

s. f. — Op. 247. Trois fantaisies élégantes sur des motifs de Norma. N°s 1, 2 et 3. Chaque. 7 50

s. f. — 249. Variations sur la valse du duc de Reichstadt. 5

s. f. — Op. 275. Trois thèmes choisis de Robert-le-Diable, variés,

s. f. N° 1. Ballade. 6

s. f. 2. Sicilienne. 6

s. f. 3. Marche du Tournoi. . 6

s. f. — Op. 313. Le jeune pianiste, récréations pour le piano, deux suites; chaque. 6

s. f. DESSAUER. Grand galop Bohémien, suivi de deux galops favoris de Berlin et Londres. 5

s. f. FIELD (John). Onzième nocturne. . . 5

s. f. — *Reviens, reviens*, cavatine. . . . 5

s. f. — *Midi*, nocturne. 5

SUITE DU PIANO.

fr. c.

s. f. FIELD (John). Nonvelle fantaisie. . . 5

s. f. — Nocturne pastoral. 5

s. f. FIELD (A.). Rondoletto. 5

HÉRAULT (Mme). Valse pour le piano. . 5

p. f. HERZ (J.) Op. 3. Variations précédées d'une introduction, sur un air allemand. 6

p. f. — Op. 4. Variations sur un air allemand. 7 50

s. f. — Op. 21. Cinq airs de ballets de Robert-le-Diable, arrangés en rondeaux. N° 1. Bacchanale. 2. Pas de cinq. 3. Valse infernale. 4. Chœur dansé. 5. Pas de Taglioni. Chaque . . . 6

s. f. — Op. 22. Trois chœurs favoris de Robert-le-Diable, arrangés en rondos brillans.

s. f. N° 1. Chœur des Buveurs. . 6

s. f. 2. Chœur des Joueurs. . 6

s. f. 3. Chœur final et cantilène de madame Damoreau. . 6

s. f. — Op. 23. Deux airs de ballets de la Tentation, arrangés en rondos.

s. f. N° 1. La Romeca. . . 6

s. f. 2. La Galopade. . . 6

p. f. — Op. 24. Variations brillantes sur un air suédois. 7 50

p. f. — Op. 25. Grand rondo brillant sur des motifs de Ludovic. 7 50

s. f. — Galop de Ludovic. 5

s. f. — Valse des Diables, suivie du célèbre galop de la Tentation, arrangés pour le piano. 5

p. f. HERZ (de Londres). Fanfare des omnibus, rondo brillant. 5

p. f. — Fantaisie sur des air favoris de l'opéra Anna Bolena. 6

p. f. HILLER. Op. 9. La danse des Fées. . 5

p. f. — 11. La Sérénade, prélude, romance et final. 6

p. f. — Op. 17. Rêveries, au piano. . . . 7 50

p. f. HUNTEN (Fr.). Op. 57. Fantaisie brillante sur des motifs de Ludovic. . . 7 50

c — Les délassemens de l'étude, choix de vingt-cinq morceaux favoris, soigneusement doigtés, divisés en deux livraisons, contenant:

1re LIVRAISON.

N° 1. Marche du tournoi de Robert-le-Diable.
2. Galopade favorite.
3. *Vive l'Italie!* du Dilettante.
4. La Straniera.
5. Sicilienne de Robert-le-Diable.
6. Barcarolle de Venise.
7. Galop de la Tentation.
8. Chœur des buveurs de Robert.
9. Dernière pensée de Weber.
10. Galope hongroise.
11. Valse allemande.
12. Thème de Himmel.
13. Air napolitain.

SUITE DU PIANO.

fr. c.

2e LIVRAISON.

14. Thème d'Oberon, de Weber.
15. Air de Mozart.
16. Le Désir, valse de Beethoven.
17. La Dame du Lac, de Rossini.
18. Valse infernale de Robert-le-Diable.
19. Thème d'Oberon, de Weber.
20. Landolinetta.
21. Valse de Himmel.
22. Vivat Bacchus, de Mozart.
23. Ranz des vaches d'Appenzell, de Meyerbeer.
24. Air allemand.
25. Galopade de Hunten.

Chaque livraison : 6 francs.

s. f. HUNTEN (F.). Coblentz, valse favorite, précédée d'une valse favorite de Milan; par Alary. 5
s. f. — Galop parisien, précédé d'un galop Saxon; par Reissiger. 5
s. f. HUNTEN (WILHELM). Beautés du Revenant, mélange des motifs favoris de cet opéra. 6
s. f. — Beautés de Robert-le-Diable. . . 6
s. f. JADIN (L.) Rondo sur un thème zélandais, précédé d'une introduction. . 6
s. f. KALKBRENNER. Op. 87. Capriccio sur un thème de Bischop. 5
.f. — Op. 89. Rondino sur la ronde du Colporteur. 6
.f. — Op. 90. Grande marche sur l'entr'acte du Colporteur. 4 50
p. f. — Op. 100. Adagio e allegro di Bravura avec orchestre. 15
Le même piano seul. . . 9
s. f. — 109. Rondo sur la Sicilienne de Robert-le-Diable. 6
p. f. — 110. Souvenir de Robert-le-Diable, fantaisie brillante. 6
s. f. — 114. Bluette musicale sur la ronde bachique des démons de la Tentation. 5
p. f. — 118. *Le Désir*, valse favorite de Beethoven, variée. 7 50
p. f. — 120. Variations brillantes sur une Mazurka, de Chopin. 7 50
s. f. — 121. Les Soupirs, deux romances pour le piano. 6
s. f. — Galop des Lanternes du ballet chinois, Chao-Kang. 5
s. f. — Galop sur un motif du Proscrit. . . 5
s. f. — Valse brillante. 5
s. f. — Deux airs de ballet de Chao-Kang. N° 1. Le mariage. 2. Pas des ombrelles, chaque. 6
s. f. KARR. Op. 107. Fantaisie sur des airs d'Otello. 6
s. f. — Op. 210. Rondo sur des motifs du Colporteur. 4 50
s. f. — Op. 212. Fantaisie sur des couplets du Colporteur. 4 50
s. f. — Op. 240. Fantaisie sur l'air chanté par madame Damoreau dans Robert-le-Diable. 6

SUITE DU PIANO.

fr. c.

s. f. KARR. Op. 241. Fantaisie et variations sur la marche du tournoi de Robert-le-Diable. 6
s. f. — Op. 242. Rondinetto brillant sur la ronde de la Noce, chantée par mademoiselle Dorus dans la Tentation. . 5
s. f. — Galop. 3 75
s. f. KELLER. Trois valses sentimentales. . 3
c. KUHLAU. Op. 55. Six sonates progressives, faciles et doigtées, divisées en deux livraisons, chaque. 5
s. f. LANNER. Grand galop avec clochettes, suivi de Claire, valse favorite de Vienne 5
s. f. — Op. 85. La belle Hélène, valse. . 4 50
s. f. — 86. Ne m'oubliez pas, recueil de Cotillons et galop. 4 50
s. f. — Op. 87. Valse de la Comète. . . 4 50
p. f. LEIDESDORFF. Variations sur une valse de Meyerbeer. 7 50
c. LEMOINE. Huitième bagatelle, avec accompagnement de flûte ou violon, *ad libitum*, sur la ballade de Robert-le-Diable. 4 50
c. — Dixième bagatelle, avec accompagnement de flûte ou violon, *ad libitum* sur le galop favori de la Tentation. 5
c. — Dix-septième bagatelle sur un thème de Ludovic. 5
s. f. — Valse brillante sur un motif du Revenant. 5
p. f. LISZT. *La Rose*, mélodie de Schubert. 6
p. f. — Fantaisie brill. sur la clochette, de Paganini. (Propriété de l'auteur). *net.* 8
p. f. — Harmonies poétiques et religieuses. (Propriété de l'auteur). . *net.* 5
p. f. — Apparitions. *Idem.* . *net.* 3
s. f. MARQUERIE. Fantaisie sur la ballade de Robert-le-Diable. 5
p. f. MENDELSOHN - BARTHOLDY. Six romances, sans paroles. 7 50
c. MÉREAUX (AMÉDÉE). Op 13. Trois petits rondos. Nos 1, 2 et 3, chaque. 4 50
s. f. — Op. 15. Variations sur *chantez petit*, de Panseron. 6
p. f. — Op. 18. Grande polonaise brillante. 7 50
p. f. — La même avec orchestre. . 12
s. f. — 19. Variations sur *Do, do, l'enfant do*. 6
p. f. — 25. Grandes variations sur la marche de Moïse. 7 50
p. f. — Les mêmes avec orchestre. . 12
s. f. — Op. 31. *Aigues caoutes*, canzonnette du petit Pâtre de Saint-Sauveur, variée. 5
p. f. — Op. 32. Variations brillantes sur la marche du tournoi de Robert-le-Diable 7 50
s. f. — Op. 34. Rondo brillant sur le chant des Odalisques et le chœur des pasteurs de la Tentation. 6
p. f. — Op. 36. Rondo brillant. 6

SUITE DU PIANO.

fr. c.

p. f. MÉREAUX. Op. 41. Fantaisie romantique sur la Folle. 7 50
s. f. MEYERBEER. Pas de la bouquetière, dansé par mademoiselle Taglioni, dans Robert-le-Diable.. 6
p. f. MOSCHELES. Op. 85. La Gaîté, rondo brillant 6
p. f. — Op. 86. Souvenir d'Anna Bolena, fantaisie dramatique. 6
s. f. — Op. 89. Impromptu pour le piano. . 5
s. f. — Souvenir de Norma et Capuletti et Montechi. 6
p. f. — Fantaisie brillante sur Napoléon, cantate de M. Neukomm, et la Mer, romance du même auteur. . . . 6
s. f. — Bijoux à la Malibran, trois fantaisies sur les airs favoris chantés par madame Malibran, à Paris et à Londres. (Chaque livraison est ornée du portrait de madame Malibran). Nos 1, 2 et 3, chaque. 6
La première livraison contient : Non più di fiori, de Mozart. — Bajelito, air espagnol de Garcia. — Le Faccio un inchino, de Cimarosa.
La deuxième contient : Se m'abbandoni, de Nicolini. — Sul aria, de Mozart. — Vedrai carino, *idem*. — Oh ! se vedrai, de Rossini. — Dolce penserio, *idem*.
La troisième livraison contient : Crudel perche finora, de Mozart. — Ebben a te ferisci, de Rossini. — Giorno d'orrore, *idem*. — Tu serena, *idem*.
s. f. — Mélodies allemandes et styriennes. N° 1. Le Printemps, précédé d'une introduction et suivi de valses styriennes. 6
s. f. ONSLOW (G.). Op. 5. Air écossais varié. 5
s. f. — Op. 6. Toccata. 5
s. f. — 12. Charmante Gabrielle, variée. 5
s. f. — 13. Aussitôt que la lumière, varié. 6
s. f. — 28. Variations sur un thème anglais. 5
s. f. PAYER. Op. 152. Variations brillantes sur un thème allemand. 6
s. f. PILATI. Op. 34. Rondo satanique sur la galopade de la Tentation. . . . 5
s. PIXIS. Op. 115. Rondino sur deux romances de l'opéra le Templier et la Juive, de Marschner. 6
p. f. — Op. 116. Caprice dramatique sur la scène de la caverne de Robert-le-Diable. 7 50
p. f. — Op. 125. Second caprice dramatique sur des thèmes de Ludovic. . . . 7 50
p. f. — Op. 128. Troisième caprice dramatique sur des thèmes du Revenant. . 7 50
s. f. PLEYEL (C.). N° 2. Rondo, précédé d'une introduction. 5
s. f. — N° 11. Les Lutins, rondoletto. . . 4 50
s. f. — 12. Ronde villageoise. 4 50
s. f. — 13. Polonaise facile. 4 50

SUITE DU PIANO.

	fr.	c.
s. f. PLEYEL. N° 18. La récréation, rondoletto..	5	
s. f. — N° 19. Variations sur le Clair de Lune.	6	
s. f. — 22. Caprice sur la romance d'Otello.	6	
s. f. — N° 24. Petits airs connus.	4	50
s. f. — 30. Rondo avec introduction.	5	
s. f. — 31. Polonaise sur le duo d'Armide, avec flûte.	6	
s. f. — N° 36. Rondo Aurora che Sorgerai.	4	50
s. f. — 39. Trois petits rondos faciles et brillans.	5	
s. f. — N° 40. Seconde polonaise facile.	4	50
s. f. — 47. Rondo sur Zitti, Zitti.	5	
s. f. — 48. — sur Cruda sorte, d'Armide.	5	
s. f. — N° 49. Rondo sur Di piacer, de la Gazza-Ladra.	5	
s. f. — N° 50. Mélange sur le Crociato.	6	
s. f. — 51. Marche de Moïse.	4	50
p. f. RHEIN (G.-L.). Op. 31. Rondo brillant sur le Colporteur.	6	
p. f. REICHA (Ant.). Six fugues..	7	50
s. f. ROTH. Les plaisirs de Paris, valses et galops, trois suites, chaque.	4	50
p. f. * SAVART. Op. 27, Grande fantaisie brillante sur des motifs d'Oberon.	5	
p. f. SCHUNKE. Op. 25. Grandes variations brillantes sur le galop de la Tentation.	7	50
p. f. SOWINSKI. Op. 29. Introduction et rondo sur les couplets chantés par mademoiselle Dorus dans Robert-le-Diable : Quand je quittai la Normandie.	7	50
p. f. — Op. 32. Variations brillantes sur le quatuor de Ludovic.	7	50
p. f. — Op. 36. Rondo tiré du grand concerto.	7	50
p. f. STOEPEL (F.) Op. 26. Fantaisie en forme de variations, sur l'air de madame Damoreau dans Robert-le-Diable.	6	
s. f. — Op. 27. Primo rondo capriccioso.	6	
s. f. — 28. Secondo rondo capriccioso.	5	
s. f. — 29. Grandes variations sur un thème original.	6	
p. f. — Op. 31. Variations brillantes pour le piano.	6	
p. f. — Op. 34. Le Calme et l'Agitation, caprice..	5	
p. f. — Op. 38. Variations élégantes sur les couplets « *Oui, voilà ma femme,* » de Ludovic.	5	
— Op. 42. La Grâce, rondo..	5	
f. — 43. Thème et variations.	7	50
s. f. STRAUSS. Op. 31. Charmant Walser, valses favorites de Vienne.	4	50
s. f. — La valse du duc de Reichstadt.	2	
s. f. — Op. 45. Tivoli de Vienne, valses.	5	
s. f. — 51. Plaisirs de Vienne, valses.	5	
s. f. — 63. La Gaîté, valses.	5	
s. f. — 67. Mosaïque de valses.	4	50
s. f. — 68. Chao-Kang, valses chinoises.	4	50

SUITE DU PIANO.

	fr.	c.
s. f. STRAUSS. Op. 71. A la plus belle, valses favorites de Vienne.	4	50
s. f. — Galop favori de Vienne, précédé d'un galop polonais, de M.***	5	

Ouvertures

POUR PIANO SEUL,

AVEC ACCOMPAGNEMENT DE FLUTE OU VIOLON (*ad libitum*).

ADAM. Ouverture du Proscrit	5	
BELLINI. Ouverture de Norma.	4	50
GOMIS. Ouverture du Revenant.	5	
HÉROLD. Ouverture de Ludovic.	5	
MEYERBEER. Ouverture de Robert-le-Diable.	5	

Contredanses, Valses, Galops, etc.,

POUR LE PIANO,

AVEC ACCOMPAGNEMENS DE FLUTE OU VIOLON, OU FLAGEOLET, OU CORNET A PISTONS; (*ad libitum*).

ADAM (A.). Quadrilles de contredanses brillantes et variées, piano seul sur des motifs de Robert-le-Diable.	7	50
BERLOT (E.). Contredanses brillantes, piano seul.	4	50
BLAHETKA. Op. 35. Six valses favorites de Vienne, piano seul.	4	50
CHOPIN. Op. 18. Valse brillante, piano seul.	6	
DESSAUER. Grand galop bohémien, suivi de deux galops favoris de Berlin et Londres, pour piano seul.	5	
HÉRAULT (Mc.). Valse pour le piano seul.	5	
HERZ (J.) Galop de Ludovic, piano seul.	5	
— Valse des Diables, suivi du galop de la Tentation, piano seul.	5	
HUNTEN (F.). Coblentz, valse favorite, précédée d'une valse favorite de Milan; par Alary, piano seul.	5	
— Galop Parisien, précédé d'un galop Saxon; par Reissiger, piano seul.	5	
KALKBRENNER. Galop du Proscrit, piano seul.	5	
— Galop des Lanternes du ballet chinois, Chao-Kang; piano seul	5	
— Valse brillante, piano seul.	5	
LANNER. Grand galop avec clochettes, suivi de Claire, valse favorite de Vienne, piano seul.	5	
— 85. La belle Hélène, valse, piano seul.	4	50
— 86. Ne m'oubliez pas, recueil de Cotillons et galops, piano seul.	4	50
— 87. Valse de la Comète, piano seul.	4	50
MUSARD. Quadrille et galop sur Don Juan, piano et accompagnemens.	4	50
— Deux quadrilles et valses sur des motifs du ballet chinois, Chao-Kang, piano et accompag. N°s 1, 2. Chaque.	4	50
— Quadrille anglais et valse, piano et accompagnemens.	4	50
ROTH. Les plaisirs de Paris, valses et galops, piano seul, trois suites, chaque.	4	50

HARPE.

	fr.	c.
STRAUSS. Op. 31. Charmant Walser, valses favorites de Vienne, piano seul.	4	50
— La valse du duc de Reichstadt.	2	
— Op. 45. Tivoli de Vienne, valses, piano seul.	5	
— Op. 51. Plaisirs de Vienne, valses, piano seul.	5	
— 63. La Gaîté, *Id.*	5	
— 67. Mosaïque de valses, *Id.*	4	50
— 68. Chao-Kang, valses chinoises, piano seul.	4	50
— Op. 71. A la plus belle, valses favorites de Vienne, piano seul.	4	50
— Galop favori de Vienne, précédé d'un galop polonais de M.***, piano seul.	5	
TOLBECQUE. Deux quadrilles et deux galops sur des motifs du ballet chinois, Chao-Kang, pour piano et accompagnemens. N° 1, 2, chaque.	4	50
— Quadrille sur le Colporteur, piano et accompagnemens.	4	50
— Deux quadrilles, une valse et un galop sur des motifs de Ludovic, piano avec accompagnemens. N°s 1, 2, chaque.	4	50
— Trois quadrilles et trois valses sur des motifs de Nathalie, piano avec accompagnemens. N° 1, 2 et 3, chaque.	4	50
— Deux quadrilles, une valse et un galop sur des motifs du Proscrit, piano avec accompagnemens. N° 1, 2, chaque.	4	50
— Quadrille et valse sur des motifs du Revenant, piano avec accompagnemens.	4	50
— Trois quadrilles suivis de valses, sur des motifs de Robert-le-Diable, piano avec accompagnemens. N° 1, 2 et 3, chaque.	4	50
— Quadrille et valse sur la Straniera, piano avec accompagnemens.	4	50
— Trois quadrilles, deux valses et un galop sur la Tentation, piano avec accompagnemens. N° 1, 2 3, chaque.	4	50
— Les Salons de Paris, deux quadrilles, une valse et un galop, piano avec accompagnemens. N° 1, 2. chaque.	4	50

Harpe.

HARPE ET PIANO.

BOCHSA. Anna Bolena, opéra de Donizetti arrangé pour harpe et piano. avec accompagnement de flûte et violoncelle (*ad libitum*), trois suites, chaq.	10	50
CODEFROID. Op. 4. Grand duo sur des motifs de Robert-le-Diable.	12	
LABARRE. Op. 58. Grand duo et variations sur des motifs de Robert-le-Diable.	12	
— Op. 62. Mélange en duo sur des motifs de Robert-le-Diable.	9	

SUITE DE LA HARPE.

	fr.	c.
HARPE ET VIOLON.		
JACQMIN (H.). Nocturne, harpe et violon, sur des motifs du Colporteur. . .	7	50
BAUDIOT. Op. 7. Trois nocturnes pour harpe et violon ou violoncelle. N°s 1, 2, 3; chaque.	7	50
HARPE SEULE.		
BOCHSA. Le Sautillant, l'Aimable et Quadrilliana, trois rondos à la sauteuse et à la valse.	6	
JACMIN (H.). Variations sur des motifs du Colporteur.	5	
LABARRE. Op. 57. Cinq airs de ballets de Robert-le-Diable, arrangés en rondos.		
N° 1. Bacchanale.	6	
2. Pas de cinq.	6	
3. Valse infernale. . . .	6	

GUITARE.

	fr.	c.
N° 4. Chœur dansé. . . .	6	
5. Pas de Taglioni. . .	6	
LABARRE. Op. 61. Fantaisie et variations brillantes sur des motifs de Robert-le Diable, avec accompagnement de piano (*ad libitum*)	9	
PRUMIER. Op. 34. Souvenir de Robert-le-Diable, fantaisie pour la harpe. . .	6	

Guitare.

AIMON. Trois duos pour guitare et violon ou flûte, trois suites, chaque. . .	4	50
CARULLI. Op. 342. Trois divertissemens pour guitare et flûte ou violon, sur des motifs de Robert-le-Diable.		

SUITE DE LA GUITARE.

	fr.	c.
N° 1, 2 et 3. chaque.	4	50
CARULLI. Op. 343. Trois nocturnes pour guitare et flûte ou violon, sur des motifs de Robert-le-Diable. N° 1, 2 et 3. chaque.	4	50
— Op. 344. Mosaïque de Robert-le-Diable, deux suites de morceaux favoris de cet opéra, arrangées pour guitare seule. N° 1, 2, chaque.	4	50
— Op. 347. Mosaïque de la Tentation, deux suites de morceaux favoris de ce ballet, chaque.	4	50
VIMEUX. Deux quadrilles, une valse et un galop sur des motifs de la Tentation et Ludovic.	4	50
— Quadrilles, valses et galops sur des motifs du Proscrit, et la valse du duc de Reichstadt.	4	50

MUSIQUE VOCALE. — Operas français.

LA JUIVE, DE HALEVY.

MORCEAUX DÉTACHÉS AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO.

N. 1. *Chœur.*	4	50	
2. *Cavatine* chantée par M. Levasseur.	4	50	
3. *Serenade* chantée par M. Lafont et mademoiselle Falcon. . .	4	50	
3 bis. *La même*, pour une voix	2		
4. *Chœur des buveurs*, précédé du chœur avec soprani. . . .	7	50	
4 bis. *Chœur des buveurs seul*, à 8 ou 4 voix.	4	50	
5. *Prière des Juifs, et Cavatine* chantée par M. Nourrit. . . .	6		
5 bis. *Cavatine seule*, chantée par M. Nourrit.	3		
6. *Trio*, chante par MM. Nourrit, Lafont et Mad. Dorus-Gras. .	7	50	
7. *Romance*, chantée par mademoiselle Falcon.	3	75	
8. *Duo*, chanté par M. Lafont et mademoiselle Falcon. . . .	7	50	
9. *Grand trio*, chanté par MM. Nourrit, Lafont et madem. Falcon.	9		
10. *Air*, chanté par madame Dorus-Gras.	4	50	
11. *Duo*, chanté par madame Dorus-Gras et mademoiselle Falcon.	6		
12. *Bolero*, chanté par madame Dorus-Gras.	3	75	
13. *Malediction*, chantée par M. Levasseur.	2		
14. *Duo*, chanté par madame Dorus-Gras et mademoiselle Falcon.	6		
15. *Duettino*, chanté par M. Levasseur et mademoiselle Falcon. .	3	75	
16. *Duo*, chanté par MM. Nourrit et Levasseur.	7	50	
17. *Air*, chanté par M. Nourrit.	9		
17 bis. *Le même*, transposé pour voix de soprano.	6		
18. *Chœur du peuple*	6		

LUDOVIC, D'HEROLD ET HALEVY,

MORCEAUX DÉTACHÉS AVEC ACCOMPAGNEMENT DE

	Piano.		Guitare.	
N° 1. *Air :* Ah ! vous ne savez pas vous y prendre. .	3	»	2	»
2. *Ronde :* Je vends des scapulaires.	2	»	1	»
3. *Trio :* Ah ! bon Dieu, quelle nouvelle. . . .	6	»	»	»
3 bis. *Romance* (extraite du trio) : L'hymen en t'unissant.	2	»	1	»
4. *Quatuor :* Te marier, l'ai-je bien entendu. . .	7	50	»	»
5. *Couplets :* Oui, voilà ma femme.	2	»	1	»
6. *Chœur des buveurs.* Nous boirons, trinquerons.	3	75	»	»
7. *Prière :* O mon père, veille sur moi.	2	»	1	»
8. *Duo :* Pardonne à ma fureur.	4	50	3	»
9. *Villanelle à deux voix :* Voici le jour. . . .	4	50	3	»
9 bis. *La même à une voix.*	2	»	1	»
10. *Romance :* Mon courroux que son sort désarme.	2	»	1	»
11. *Trio :* Ciel ! Francesca.	9	»	»	»
12. *Duettino :* Enfin, il est parti.	4	50	3	»
13. *Couplets :* Pour vous, soldats.	3	»	2	»
14. *Prière :* Nous voici tous, Vierge Marie. . . .	2	»	»	»

LE REVENANT, DE GOMIS.

MORCEAUX DÉTACHÉS AVEC ACCOMPAGNEMENT DE

	Piano.		Guitare.	
N° 1. *Chœur des buveurs :* Descendons à la cave. . .	3	»	»	»
2. *Couplets :* Avec lui j'ai fait la guerre.	2	»	1	»
3. *Chanson.* Le pouvoir fut ta chimère.	2	»	1	»
3 bis. *La même pour voix de ténor ou soprano.* .	2	»	1	»
4. *Valse.*	2	»	1	»
5. *Ballade :* Sir Arondel mourut.	2	»	1	»
6. *Duo :* Belle Sara, mon bonheur.	4	50	3	»
7. *Romance :* Sous la puissance.	3	»	1	»
7 bis. *La même pour voix de ténor ou soprano.* .	3	»	1	»
8. *Chœur à boire :* Joyeuse ivresse.	3	75	»	»
9. *Ronde du Sabbat :* Sous la présidence. . . .	3	»	1	»
10. *Prière :* Daigne au pied de ton trône. . . .	3	»	»	»

ROBERT LE DIABLE,

DE GIACOMO MEYERBEER.

MORCEAUX DÉTACHÉS AVEC ACCOMP. D'ORCHESTRE, OU PIANO, OU GUITARE.

	Orchestre.		Piano.		Guitare.	
N° 1. *Chœur des buveurs.* Versez à tasses pleines.	25	»	5	»	»	»
2. *Ballade* chantée par M. Lafont. Jadis régnait en Normandie.	18	»	4	50	2	»
3. *Romance* chantée par mademoiselle Dorus. Va, dit-elle, va, mon enfant.	9	»	4	50	2	»
4. *Sicilienne* chantée par MM. Nourrit, Levasseur et chœur. O fortune, à ton caprice.	»	»	4	50	»	»
4 bis. *La même arrangée à une voix.* .	»	»	3	»	2	»
5. *Air* chanté par madame Damoreau. En vain, j'espère.	18	»	6	»	2	50
6. *Duo* chanté par M. Nourrit et madame Damoreau. Avec bonté voyez ma peine.	15	»	5	»	3	»
7. *Quatuor du tournoi, sans accompagnement.* Sonnez, clairons. . . .	»	»	3	»	1	»
8. *Air* chanté par madame Damoreau (extr. du final du 2e acte). La trompette guerrière.	»	»	4	50	2	»
9. *Duo bouffe* chanté par MM. Levasseur et Lafont. Ah ! l'honnête homme. .	18	»	7	50	4	50
10. *Valse infernale* chantée par M. Levasseur et chœur. Noirs démons. . . .	25	»	7	50	»	»
10 bis. *La même arrangée à une voix.* .	»	»	3	»	2	»
11. *Couplets et scène* chantés par mademoiselle Dorus. Quand je quittai la Normandie.	25	»	4	50	»	»
11 bis. *Les couplets seuls.*	»	»	2	»	1	»
12. *Duo* chanté par M. Levasseur et mademoiselle Dorus. Mais, Alice, qu'as-tu donc ?	18	»	5	»	3	»
13. *Trio sans accompagnement*, chanté par MM. Nourrit, Levasseur et mademoiselle Dorus. Fatal moment, cruel mystère.	»	»	3	»	»	»
13 bis. *Le même avec accompagnement de piano*, ad libitum.	»	»	4	50	»	»
14. *Duo* chanté par MM. Nourrit et Levasseur. Si, j'aurai ce courage. . .	20	»	6	»	4	50

	Orchestre.	Piano.	Guitare.
15. *Évocation* chantée par M. Levasseur. Nonnes qui reposez.	» »	3 »	1 50
16. *Cavatine* chantée par M. Nourrit. Qu'elle est belle !	» »	2 »	1 »
17. *Duo* chanté par M. Nourrit et madame Damoreau. Grand Dieu !	20 »	6 »	4 50
18. *Cavatine* chantée par madame Damoreau. Robert, toi que j'aime.	18 »	4 50	2 »
19. *Chœur des moines pour basses-tailles.* Malheureux ou coupable.	12 »	3 »	»
20. *Prière* chantée par MM. Nourrit, Levasseur et chœur. Ils frappaient mon oreille.	9 »	6 »	»
21. *Air* chanté par M. Levasseur. Je t'ai trompé.	» »	4 50	2
22. *Grand trio* chanté par MM. Nourrit, Levasseur et mademoiselle Dorus. Que faut-il faire.	30 »	9 »	» »

LA TENTATION,

DE F. HALEVY ET CASIMIR GIDE.

	Piano.	Guitare
N° 1. *Chœur des pasteurs.* Ermite, saint ermite.	4 50	» »
2. *Prière* chantée par mademoiselle Dorus. Coquette repentante.	2 »	1 »
3. *Romance* chantée par mademoiselle Dorus. En paix tous deux dans l'innocence.	2 »	1 »
4. *Ronde* chantée par mademoiselle Dorus. Leur noce s'apprête, est-il sort plus doux?	2 »	1 »
5. *Ballade* chantée par mademoiselle Jawureck. Joyeux tissus, couleurs riantes.	3 »	2 »
6. *Grande scène de l'Enfer*, chantée par M. Massol et chœurs. Oui, le maître l'a dit.	7 50	» »
7. *Chanson bachique, à quatre voix, avec accompagnement* ad libitum. Mêlons gaîment, joyeux compères.	3 »	» »
7 bis. *La même à une voix.*	2 »	1 »
8. *Trio des pèlerines.* Riches chrétiens, vos frères.	2 »	» »
9. *Ronde bachique des démons en chœur.* O bruyante folie, qui naquit dans l'orgie.	5 »	» »
9 bis. *La même à deux voix.*	3 75	2 »
9 ter. *La même à une voix.*	3 »	2 »
10. *Prière des pèlerines.* Puissance infinie.	3 »	» »
11. *Chant des Odalisques, à une ou deux voix*, chanté par mesdemoiselles Dorus et Jawureck. Amour, amour, des mêmes flammes.	4 50	2 »
12. *Nocturne* chanté par mesdemoiselles Dorus et Jawureck. Célébrons de notre maître.	4 50	3 »
13. *Patrouille des démons et couplets en chœur.* Démons, silence !	6 »	» »
13 bis. *Les couplets seuls arrangés à deux voix.* Sentinelles, avant-garde des enfers.	3 75	2 »

LE PROSCRIT, DE A. ADAM.

MORCEAUX DÉTACHÉS AVEC ACCOMPAGNEMENT DE

	Piano.	Guitare.
N° 1. *Couplets :* Pour la bonté vous qu'on renomme.	2 »	1 »
2. *Tarentelle :* Ce soir la fête nous appelle.	3 »	2 »
3. *Air :* Ah ! c'était trop long-temps souffrir.	3 »	2 »
4. *Trio :* L'hymen à Venise vous lie.	5 »	» »
4 bis. *Le même, réduit pour deux voix de femme.*	4 50	3 »
5. *Rondo :* Folie et sagesse.	4 50	2 »
6. *Air :* Non non strozzi.	4 50	2 »
7. *Trio :* Que faire, que devenir.	5 »	» »
8. *Rondo :* Mais pour mériter ce beau titre.	3 75	2 »
9. *Trio :* D'une terreur subite.	4 50	» »
10. *Romance :* Belle duchesse.	2 »	1 »
11. *Chœur des buveurs :* A la brigade.	6 »	» »
12. *Cavatine :* Par sa bonté, par ses secours.	2 »	1 »
12 bis. *La même en ré pour voix de ténor.*	2 »	1 »
13. *Duo :* Je le hais, je le méprise.	5 »	3 75
14. *Scène et air :* Sonnez, sonnez, heure de la vengeance.	3 75	2 »

Romances, Nocturnes, Chansonnettes, Lied, etc.,

	Piano.	Guitare.
ADAM. Oh! que je hais ma pension ; *chansonnette.*	2 »	1 »
ALARY. Jane Shore	2 »	1 »
— Grands dieux ! combien elle est jolie ; *tyrolienne.*	2 »	» »
ANDRADE. Chant des mariniers ; *barcarolle.*	2 »	1 »
BERLIOZ. Chant de bonheur.	3 »	» »
— La Captive.	3 »	» »
— Le Pêcheur	4 50	» »
— *Scène de brigands pour voix de basse avec chœur.*	4 50	» »
BERTON. La jeune Religieuse.	3 »	» »
DESSAUER. Le ciel est pur.	2 »	1 »
— La mer (*lied*).	2 »	» »
— L'Odalisque.	2 »	» »
— Prière pour tous.	2 »	1 »
— Retour des Promis ; *cantatille andalouse.*	3 »	» »
— Retour à la chapelle (*lied*)	2 »	» »
— Sérénade de Marie Tudor.	2 »	1 »
DUCHAMBGE (madame). La Sœur de Charité ; *romance.*	2 »	1 »
— La Sultane favorite ; *romance.*	2 »	1 »
FÉRÉOL (A.). Chante le repos ; *romance.*	2 »	1 »
— La dame au collier d'or.	2 »	1 »
GLÆSER. Près du Gouffre aux Pierres (paroles imitées de l'allemand par Émile Deschamps).	2 »	1 »
GRISAR. La Folle.	2 »	1 »
HALEVY. Promenade du soir, *nocturne à 2 voix.*	2 »	1 »
— La Maîtresse du Bandit ; *barcarolle.*	3 75	2 »
HILLER. Vous (*lied*).	2 »	» »
— La Fiancée du Pêcheur.	2 »	» »
— Le Songe.	4 50	» »
LAFONT. Chantez encore, maman, je ne dors pas.	2 »	1 »
LEJEY-MILAND. Les cloches du soir ; *romance.*	2 »	1 »
— Le Jeune Enfant ; *romance.*	2 »	1 »
LHUILLER. Mon doux pays.	2 »	1 »
— Souvenirs de Mlle Félicité à ses compagnes.	2 »	1 »
MARMONTEL. L'Élégante des bords du Missouri.	2 »	» »
MASINI. L'amour du pays.	2 »	» »
MEYERBEER. A une jeune mère.	2 »	1 »
— Le Moine ; *pour voix de basse taille*	6 »	2 »
— La Barque légère ; *romance.*	3 »	1 50
— *Ballade* de la reine Marguerite	2 »	1 »
— Mère grand ; *nocturne à deux voix.*	3 »	2 »
— Le Ranz des vaches d'Appenzel.	3 »	1 50
— Le Vœu pendant l'orage.	3 »	2 »
PANSERON. Au revoir Louise ! *romance.*	2 »	1 »
— Le Bal de l'hôtel voisin ; *chansonnette.*	2 »	1 »
— La Bergère suisse ; *chansonnette tyrolienne.*	2 »	1 »
— Elle m'aimait tant ; *romance.*	2 »	1 »
— L'Heure du repos ; *chansonnette.*	2 »	1 »
— J'ai prié ; *romance.*	2 »	1 »
— La jeune Insulaire ; *romance.*	2 »	1 »
— La Juive.	2 »	1 »
— La Pêche du soir ; *barcarolle à deux voix.*	2 »	1 »
— Que j'ai ri ; *chansonnette.*	2 »	1 »
— Le Tirol est là-bas ; *nocturne à deux voix.*	2 »	1 »
— Voici le soir ; *nocturne à deux voix.*	2 »	1 »
— La voix du chœur ; *nocturne à deux voix.*	2 »	1 »
PAER. L'Aveugle ; *romance.*	2 »	1 »
— Voici l'Aurore ; *nocturne à deux voix.*	2 »	1 »
— La Confession.	2 »	1 »
PLANTADE. Le *Mal d'amour*, ballade de Bourbon l'Archambault	2 »	1 »
QUESNEL. Pas d'amour ; *chansonnette.*	2 »	1 »
— Fais-toi Corsaire ; *chanson.*	2 »	1 »
REISSIGER. La petite Bayadère ; *romance.*	2 »	1 »
— La Syrène ; *romance.*	2 »	1 »

Romances Italiennes

	Piano.	Guitare
ALARY. *Notturno, soprano et contralto.*	2 »	» »
— I primi fior di maggio ; *notturno à deux soprani et contralto.*	3 75	» »
— Siciliana.	2 »	» »
BELLINI. Il rimprovero.	2 »	» »
CARAFA. Son gli occhi di fille.	2 »	» »
DESSAUER. *Romance italienne*, chantée par mademoiselle Francilla Pixis.	3 »	» »
MEYERBEER. *Le Ricordanze*, expressamente composta per mezzo soprano.	3 »	» »

PARIS. — IMPRIMERIE DE BOURGOGNE ET MARTINET, rue du Colombier, 30.

SOCIÉTÉ

pour la publication à bon Marché de Musique classique et moderne,

10, BOULEVART DES ITALIENS.

Prospectus.

OEUVRES

DE

BEETHOVEN,

(L'OUVRAGE COMPLET, 80 LIVRAISONS.)

Weber,

(40 LIVRAISONS.)

J.-N. HUMMEL,

(40 LIVRAISONS.)

MOSCHELES.

(20 LIVRAISONS.)

LA LIVRAISON DE 20 PAGES **1 Franc**

POUR LE **PIANO.**

On souscrit séparément pour chaque Ouvrage.

La musique fait des progrès assez rapides en France, pour qu'il y ait lieu d'espérer qu'en peu d'années nous deviendrons un peuple musical, et que, dans cet art comme dans tous les autres, nous surpasserons les Italiens et les Allemands, nos rivaux. Pour y parvenir il n'y a qu'un moyen, c'est d'étudier les grands maîtres avec zèle : mais le prix des chefs-d'œuvre modernes étant jusqu'ici trop élevé pour les mettre à la portée de toutes les bourses, les pères de famille se voyaient forcés d'en refuser l'acquisition et la jeunesse a trop souvent. Il était donc d'une utilité générale de publier ces chefs-d'œuvre à un prix assez modéré, pour que tous ceux qui sentent du plaisir puissent se procurer la collection des ouvrages de *Beethoven, Weber, Hummel* et *Moscheles*. Deux moyens en résultent ces autres; moyennant la minime dépense de DEUX ou de SEIZE FRANCS par mois, on possédera rapidement les œuvres de l'un de ces grands maîtres ou de tous les quatre sous distinction. A compter du 15 décembre il se publie chaque semaine, savoir :

Le 1er et le 15 de chaque mois, une livraison de 20 pages au prix de **1 Franc**, des œuvres de BEETHOVEN et MOSCHELES; et le 8 et le 22 du même mois, une livraison des œuvres de WEBER et HUMMEL.

Les livraisons payées d'avance seront envoyées à domicile. Pour la province, il faudra ajouter 15 c. par livraison pour les recevoir *franco*.

ON SOUSCRIT A PARIS,

10, Boulevart des Italiens;

Et en PROVINCE, chez tous les libraires, marchands de musique, directeurs des postes, et bureaux de Messageries — (*Affranchir.*)

LES TRIOS ET DUOS DE BEETHOVEN SERONT PUBLIÉS EN PARTITION, ET LES INSTRUMENS SÉPARÉS

Prix : 1 Franc chaque Ouvrage.

Bibliothèque Populaire du Pianiste,

Recueil de Fantaisies, Rondos, Variations, Contredanses, Valses, etc., sur des motifs d'Opéras et Romances favoris,

COMPOSÉS PAR MM

ADAM, CHAULIEU, CHOPIN, CZERNY, HERZ, HUMMEL, HUNTEN, KALKBRENNER, MÉREAUX, MOSCHELES, PIXIS, PRADHER, SOUVENIRI, STOEPEL, STRAUSS, WOLARD, TOLBECQUE, DUFRESNE, ETC, ETC.

La Gazette Musicale de Paris, publiée uniquement dans l'intérêt de l'art, réunit à ses opinions la *majorité des artistes*. Un parteil journal peut et doit rendre de grands services à la science en lui donnant *l'unité* qui lui manquait, les prépériciens, encouragés par le succès, ont profité des *bienfaits de cette entreprise* pour éditer au plus bas prix possible des *ouvrages pour le piano*, composés par les auteurs les plus renommés. On publie, à dates du 1er août, chaque mois, une livraison de *la Bibliothèque Populaire du Pianiste*, qui est du prix de 1 franc pour Paris, et 1 franc 25 cent. pour les départemens franco. Chaque livraison se compose de 9 à 15 pages d'impression et d'une couverture imprimée.

On annoncera dans les journaux le contenu de chaque livraison; la première, publiée le 1er août, contient :

FANTAISIE SUR DES MOTIFS FAVORIS DE ROBERT-LE DIABLE,
PAR CHARLES CZERNY.

La seconde, publiée le 1er septembre, contient
CAPRICE BRILLANT SUR DES THÈMES FAVORIS DE LUDOVIC,
D'HEROLD ET D'HALEVY, PAR CHARLES CHAULIEU.

La troisième, publiée le 1er octobre, contient :
VIENNE ET BERLIN — VALSES ET GALOPS FAVORIS, PAR STRAUSS ET LANNER.

La quatrième, publiée le 1er novembre, contient :
DEUX AIRS DE BALLET DE CHAO-KANG, VARIÉS PAR GLINKA

La cinquième, publiée le 1er décembre, contient :
LES 30 SOLS, VALSES FAVORITES DE VIENNE, PAR STRAUSS

La sixième, publiée le 1er janvier, contient :
SOUVENIRS DE NORMA, ET DES CAPULETTI ET MONTECHI DE BELLINI,
PAR MOSCHELES.

La septième, qui sera publiée le 1er février, contiendra :
GRANDE FANTAISIE BRILLANTE SUR DES THÈMES DE L'OPÉRA PARISINA,
DE DONIZETTI, PAR CH. CZERNY.

Prix d'abonnement pour six mois : 6 francs. Un an : 12 francs. — Pour la province, six mois : 7 fr. 50 c. Un an : 15 francs.

Méthode de Piano, par Viguerie,

PREMIÈRE PARTIE,

Contenant les Principes de la Musique, des Exercices pour délier les doigts, des Gammes dans tous les tons majeurs et mineurs, et 22 Leçons, suivis des airs favoris de ROBERT-LE-DIABLE, la TENTATION, le DILETTANTE D'AVIGNON, LUDOVIC, NATHALIE, CHAO-KANG, le REVENANT, le PROSCRIT, et autres morceaux d'une difficulté progressive, arrangés pour le PIANO, et soigneusement doigtés,

PAR

FRANÇOIS HUNTEN et ADOLPHE ADAM.

(PRIX NET : 3 francs.)

(*On ne reçoit que des lettres affranchies.*)

Société pour la publication de Musique classique et moderne.

10, BOULEVART DES ITALIENS.

Prospectus.

Collection complète

DES

TRIOS, QUATUORS ET QUINTETTI

DE

BEETHOVEN,

L'OUVRAGE COMPLET, 18 LIVRAISONS.

Mozart,

(32 LIVRAISONS.)

HAYDN,

36 LIVRAISONS.

1 FRANC LA LIVRAISON DE 20 PAGES.

POUR INSTRUMENS A CORDES.

On souscrit séparément pour chaque Ouvrage.

Contrairement aux habitudes reçues, nous avons voulu qu'une livraison des œuvres des trois grands maîtres, dont on vient de lire les noms, précédât notre prospectus: nous avons voulu observer l'effet qu'une simple annonce de leur publication produirait sur la jeunesse studieuse. Toutes les épreuves que nous avions pu concevoir se sont troublées, il a suffi de la beauté des éditions, remise à leur extrême *bon marché*, pour attirer les souscripteurs en foule. Aujourd'hui nous nous bornons à dire que nous avons acquis la propriété des planches de ces belles éditions, publiées par MM. Schlesinger et Pleyel, et que, par un procédé aussi neuf qu'ingénieux, nous sommes parvenus à pouvoir donner au prix d'un franc une *livraison de 20 pages*, en sorte que, moyennant la dépense de 6 francs par mois, tout le monde possédera les chefs-d'œuvre de Beethoven, Mozart et Haydn, pour instrument à cordes.

Nous publierons le 1er et le 15 de chaque mois, une livraison de Haydn, et le 8 et 22 du même mois, une livraison de Beethoven et Mozart. — Trois livraisons de chacun de ces œuvres sont en vente

ON SOUSCRIT A PARIS,

10, Boulevart des Italiens.

En Province, chez tous les libraires et marchands de musique, et chez MM les directeurs des postes et bureaux de Messageries. Le prix de la livraison de 20 pages est fixé à **1 Franc**; les livraisons payées d'avance seront envoyées à domicile. Pour les recevoir *franco* en province, il faudra ajouter 15 c par livraison. (*Affranchir.*)

Gazette Musicale de Paris.

Ce journal compte parmi ses collaborateurs, MM. *Adam*, *G. E. Anders*, *Berlioz* (membre de l'Institut), *Berlioz*, *Castil-Blaze*, *Henry Blaze*, *Halevy* (professeur de contrepoint au Conservatoire), *Jules Janin*, *Lenz*, *Lemoine* (de l'Institut), *J. Mainzer*, *Marx* (rédacteur de la *Gazette Musicale de Berlin*), *Mery*, *d'Ortigue*, *Panofka*, *Richard*, *J. G. Seyfried* (maître de chapelle à Vienne), *F. Stoepel*, etc. Germany, *Maurice Schlesinger*. Parmi les articles les plus importans publiés depuis le 1er janvier 1834, nous citerons le Dîner de Beethoven, la Chapelle Sixtine à Rome, Ali-Baba et Sainte-Cécile, Songe de Weber; Institut, Voyage du Laureat; Beethoven et sa Musique, Thévenard, sur les quintes et les octaves défendues; Jean Gabrieli et son époque; sur l'Instrumentation des canons de Cherubini; de la Musique et Poésie nationales; la Ballade: Don Juan, Hoffmann, Conte fantastique; statue vocale de Memnon, Viviane et la Synagogue juive, Georges Onslow; Exposition de l'Industrie; orgue de l'Orgue; procédé des Chinois pour fabriquer les tom-tam; Orgue expressif; Gluck, sur la Musique sacrée par Hoffmann: la Vina, guitare indienne; Guillaume Tell, Iphigénie en Tauride, de Gluck, l'Homme-Vert, Haudel, etc., etc.

Chaque numero contient des articles critiques sur les nouvelles publications musicales, et une annonce des nouveautés publiées dans la semaine.

Les suppléments donnent des romances, airs et morceaux de piano, des *fac simile* de l'écriture musicale, et les portraits des compositeurs et chanteurs les plus célèbres.

Chaque mois MM. les abonnés reçoivent un morceau de musique pour le piano, de 12 à 20 page.

Prix de l'abonnement:

PARIS		DÉPARTEMENS.		ÉTRANGER	
3 mois .	8 fr.	3 mois. . . .	8 f. 75 c.	3 mois. . . .	9 f. 50 c.
6 mois. . .	15	6 mois. . .	16 50	6 mois. . . .	18 »
1 an. . . .	30	1 an. . . .	33 »	1 an.	36 »

(Affranchir.)

Petite Méthode de Flûte,

CONTENANT UN ABREGE CLAIR ET SUCCINCT DES PRINCIPES DE LA MUSIQUE,

La tablature de la Flûte, à uno ou plusieurs clefs; des Gammes, des leçons suivies de petites pièces progressives,

PAR P. ROY,

RANGÉE, CORRIGÉE ET AUGMENTÉE PAR DES ÉTUDES ET DES AIRS NAVONAIS

DE

ROBERT-LE-DIABLE, LA TENTATION, LUDOVIC, LE DILETTANTE D'AVIGNON LE PROSCRIT, LA DAME DU LAC, OBERON, ETC, ETC.

ARRANGÉES POUR 1 ET 2 FLUTES

PAR COTTICHIES.

(Prix net: 2 francs.)

Petite Méthode de Violon,

CONTENANT UN ABREGE CLAIR ET SUCCINCT DES PRINCIPES DE LA MUSIQUE,

La tablature du Violon; des Gammes, des leçons suivies de petites pièces progressives,

PAR P. ROY,

ÉLUCIDÉE PAR DES AIRS NAVONAIS

De Robert-le-Diable, la Tentation, Ludovic, le Dilettante d'Avignon, le Proscrit, la Dame du Lac, Oberon, etc., etc.,

ARRANGÉES POUR 1 ET 2 VIOLONS,

PAR JULES GARD.

(Prix net, 2 francs.)

NOTA *On ne reçoit que les lettres affranchies*

Paris — Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue du Colombier, 30

MÉTHODES

ÉLÉMENTAIRES ET PROGRESSIVES DE MUSIQUE,

AVEC

DESSINS ET COLLECTION DE MUSIQUE PRATIQUE,

A L'USAGE DES FAMILLES, DES COURS PUBLICS,

DES INSTITUTIONS ET DES ÉCOLES;

PUBLIÉES PAR

FRANÇOIS STOEPEL.

Prospectus.

De tous les arts, la musique est le seul dont le charme irrésistible captive tous les cœurs; son langage est compris par tous les hommes, et tous sont capables d'apprécier et de cultiver la musique avec succès. Elle est donc une partie essentielle de l'éducation, et l'heureuse influence qu'elle peut exercer sur les mœurs d'un peuple, est maintenant un point si généralement reconnu, que la dernière loi sur l'instruction primaire en a prescrit l'étude dans toutes les écoles du royaume. Aussi, la France entière a-t-elle applaudi à cette disposition, qui comble une lacune importante dans l'éducation nationale. Mais, pour obtenir les heureux résultats qu'on a droit d'en attendre, il faut surmonter deux obstacles principaux.

Jusqu'ici, l'enseignement de la musique élémentaire en France n'a reposé sur aucune méthode vraiment bonne et populaire et réellement accessible à toutes les intelligences; les ouvrages qui en traitent ont été composés ou par des artistes qui ne possédaient guère que la partie pratique de leur art, ou par des savans auxquels la théorie était seule familière, ou, enfin, par des hommes qui, s'ils réunissaient à une théorie profonde une brillante pratique, n'avaient cependant aucune méthode qui fût en harmonie avec les progrès de l'enseignement dans toutes les autres branches des connaissances humaines. D'ailleurs, ces méthodes sont exclusivement disposées à l'usage des habitans des grandes villes, où leurs auteurs pouvaient supposer que les connaissances préliminaires en musique étaient déjà répandues, et que, d'autre part, le secours des maîtres et des parens musiciens ne manqueraient pas aux élèves.

Le second obstacle, qui, jusqu'à présent, s'est opposé à ce que la musique devint populaire en France, consiste en ce que toutes ces méthodes ont toujours été, par leur prix élevé, si fort au-dessus des ressources pécuniaires du plus grand nombre de ces familles que l'on peut dire avec vérité qu'en France, la musique est encore aujourd'hui, le patrimoine exclusif des riches ou du moins de ceux qui jouissent d'une certaine aisance.

C'est pour résoudre ce double problême et pour favoriser la tendance actuelle des esprits vers l'étude des arts, que nous avons conçu l'idée de publier au plus bas prix une série de méthodes de musique.

Nous commençons par *une Méthode élémentaire et progressive de Chant*, et par *une Méthode pratique-théorique-élémentaire de Piano*, qui toutes les deux présenteront dans un ordre rapide et progressif la totalité des connaissances théoriques et pratiques de la musique.

Les amateurs, les artistes et les professeurs eux-mêmes pourront y trouver d'utiles renseignemens et des moyens de perfectionner leurs talens. Sans renverser les bonnes théories qui ont été suivies jusqu'à ce jour, sans exiger de la part des professeurs une étude nouvelle, nos méthodes auront *le mérite spécial d'être à la hauteur des progrès qu'a faits, dans les derniers tems, l'art musical et notamment l'art du piano, et de répondre, ainsi, complétement aux besoins de l'époque.*

En composant ces méthodes, nous nous sommes garantis des conseils de l'amour-propre, qui ne veut jamais reconnaître et apprécier que ses inventions; elles sont, au contraire, le produit de recherches longues et consciencieuses et d'essais multipliés. Nous avons mis à contribution les travaux de tous les hommes célèbres, qui, depuis trente ans, se sont voués au grand œuvre de l'éducation. C'est là, que nous avons puisé les préceptes les plus sages et les plus hautement confirmés par une longue expérience et par les plus heureux résultats : notre enseignement musical empruntera, surtout, beaucoup à cette heureuse Allemagne, où la musique est comme une seconde religion.

Nous nous sommes, enfin, *assurés du concours des musiciens les plus distingués de l'époque*; et, grâce à leur savante coopération, grâce à nos riches matériaux, nous avons la ferme espérance de pouvoir donner à la France un ouvrage d'un genre neuf et qui nous semble devoir conduire au but vers lequel tendent tous nos efforts : *populariser la musique en France et en mettre l'étude à la portée de toutes les fortunes et de toutes les intelligences.*

Il paraîtra chaque semaine, de chaque méthode, une livraison de quatre pages de musique : les deux ouvrages arriveront à leur terme dans l'espace d'une année.

		CHANT.			PIANO.		
		Par livraison.	3 mois.	6 mois.	Par livraison.	3 mois.	6 mois.
Prix.	Paris.	» 20	2 80	5 20	» 25	3 50	6 50
	Départemens.	» 25	3 50	6 50	» 30	4 20	7 80
	Étranger. . . .	» 30	4 20	7 80	» 35	4 80	9 10

Les SOUSCRIPTEURS recevront leurs livraisons, de mois en mois, sous enveloppe et franc de port.

Les abonnemens seront reçus :

A PARIS, AU BUREAU DES MÉTHODES DE MUSIQUE, RUE MONSIGNY, n° 6;

Et dans les dépôts de publications à bon marché.

Dans les départemens : chez tous les libraires et marchands de musique, les directeurs des postes, les bureaux de publications à bon marché et les messageries.

Les PREMIERS NUMÉROS PARAITRONT LE 14 FEVRIER.

Le montant de chaque abonnement doit être payé au bureau ou adressé franco (ainsi qui les lettres et réclamations) à M. le directeur des MÉTHODES DE MUSIQUE, en un mandat sur la poste ou sur une maison de PARIS.

Je soussigné, déclare m'abonner

pour { mois et exemplaires (mettre en toutes lettres)
mois et id.

de la Méthode élémentaire et progressive de Chant, publiée par M. François Stœpel (rue de Monsigny, n° 6,), *et m'oblige à payer d'avance le prix de mois d'abonnement.*

Nota. Affranchir lettres et argent.

Je soussigne, déclare m'abonner

pour { mois et exemplaires (mettre en toutes lettres.)
mois et id.

de la Méthode élémentaire et progressive de Piano, publiée par M. François Stœpel (rue de Monsigny, n° 6,), *et m'oblige à payer d'avance le prix de mois d'abonnement.*

Nota. Affranchir lettres et argent.

MONSIEUR,

Monsieur le Directeur des Méthodes de musique,

Rue de Monsigny, n° 6.

A PARIS.

Le *Journal des Connaissances utiles*, fondé en 1831, compte cinq années d'existence révolues. Il a joui d'un succès immense, inoui.... L'a-t-il démérité? Ses fondateurs n'hésitent point à répondre : NON.

En France, tout grand succès semble toujours une usurpation; on ne veut jamais qu'il soit légitime. Tout succès éclatant et rapide commence par faire naître d'abord l'envie, la concurrence ensuite, puis le dénigrement, enfin la calomnie.

Il arrive que beaucoup de souscripteurs se détachent des publications mensuelles, par le soin qu'exigerait la collection de leurs livraisons; il suffit qu'une seule livraison égarée ou détériorée manque à un des volumes, pour qu'ils abandonnent un recueil; une collection dépareillée leur devient aussitôt importune.

Tout ancien souscripteur du *Journal des Connaissances utiles, à la collection duquel manqueraient une ou plusieurs livraisons, sur sa demande affranchie*, les recevra GRATUITEMENT; tout souscripteur à la collection duquel manqueraient un ou plusieurs volumes des années publiées, les recevra *par exception*, au prix de 3 francs; enfin, ceux qui auraient prêté leurs livraisons ou ne les auraient point conservées, pourront se procurer, en renouvelant pour 1836, la collection complète des publications de la société nationale, au prix de 14 francs (voir le bulletin de souscription). Il ne s'agit point ici d'un RABAIS, mais d'un nouveau et dernier sacrifice fait pour rallier à la GRANDE-UNION, ceux qui l'ont désertée....

« Le conseil-général de la CORRÈZE, ne croit pas avoir assez fait pour le *Journal des Connais-* » *sances utiles*, en volant une allocation destinée à pourvoir d'abonnemens une grande partie de » instituteurs communaux de la Corrèze. *Il consigne en outre, en cette partie de ses délibérations, le* » *suffrage unanime qu'il donne à une publication, qui doit être placée au premier rang des améliorations* » *sociales.* »NAUCHE, —DE BAR, —baron DE COSTA, —DE BEAUNE, — DE LA MAZIÈRE, — baron DE SAINT-PRIEST, —DE SAINT-MUR, —ARMAND.»

SOMMAIRE DES SUJETS
traités, en 1835, par le Journal des Connaissances utiles.

I. ÉDUCATION.

EDUCATION MORALE ET SOCIALE. — Morale au 19e siècle.
Art d'être heureux.
Du bonheur moral et du bien-être matériel.
La Morale régénérée par le bien-être.
De la Morale comparée des peuples français et allemands.
Pensées morales et philosophiques sur le travail.
Des préjugés populaires sur l'art prétendu de juger le caractère des hommes, d'après leur physionomie.
EDUCATION POLITIQUE ET CIVILE.—*Contribution* mobilière. — Patente. — Boissons.
CITOYEN. — Etrangers, défaut de déclaration.
ELECTEUR. — Elections municipales.
GARDES NATIONAUX. —Jurisprudence.
JURÉS. — Nouvelles lois. — Nouvelle législation de la presse.
MAIRES. — Devoirs des nouveaux maires.
MILITAIRES. — Remplacement militaire.
ORDRE JUDICIAIRE. — Des Justices-de-paix. — Tribunaux de commerce. — Tribunaux de 1re instance. — Cours royales. — Cours d'assises.
CONTRIBUABLES.
INSTRUCTION PRIMAIRE ET PROFESSIONNELLE. — Système général de l'instruction primaire. — Education maternelle. — Ecoles réglementaires. — Du perfectionnement des modes actuels d'instruction. — Rapport des élèves des écoles primaires à la population totale par académie. — De l'éducation des classes supérieures. — De l'éducation morale des enfans. — Relevé des départemens, classés selon le nombre, plus ou moins grand des instituteurs, institués au 1er janvier 1835. — Relevé des académies. — Instruction primaire; obstacles qu'elle rencontre. — Enseignement secondaire. — Unanimité des opinions sur la nécessité d'une réforme dans l'instruction générale. — Variétés des études. — Méthode de Gavoy. — Ecoles industrielles de Châlons et d'Angers. — Utilité de l'introduction des sciences naturelles dans l'instruction primaire. — Utilité du renouvellement de l'air dans les salles d'école. — Décisions du conseil royal. — Décisions du ministre. — Documens officiels.

II. TRAVAIL.

TRAVAIL SCIENTIFIQUE. — Notices sur les ballons. — Gaz calci-oxy-hydrogène — Comète de 1835. — Puits forés, dits artésiens. — Mouvement perpétuel. — Caractères tracés avec de la teinture d'iode. — Considérations générales.—Fluide électrique.—Recherches sur quelques changemens observés dans les animaux domestiques, transportés de l'ancien au nouveau continent. — Principes de la clarification et de la dépuration des eaux. — Chaleur. — Ce que c'est que l'homœopathie. — Notice sur l'acarus de la gale. — Musée des Contemporains.
TRAVAIL INDUSTRIEL. — INDUSTRIE AGRICOLE. — AGRICULTURE (*Culture des champs*). Ivraie d'Italie. — Culture de la gaude. — Plantation du blé. — Division des biens ruraux d'après leur nature. — Expériences concernant la profondeur à laquelle le blé semé, lève le mieux. — Préparation des terres pour faciliter la coupe des blés. — Du labourage des terres. — Trèfles et navets. — Chaulage. — Notice sur la betterave. — Récolte des grains. — Conseils aux producteurs de céréales. — Emploi de la Marne. — Lessive-*Morel de Vindé*. — Avis sur le vitriol vert et sur le vitriol bleu. — Plantes utiles dont il faudrait introduire la culture en France. — Fougère, moyen de la détruire.
ANIMAUX. — Poids et volume excessifs des colliers de chevaux. — Emploi de la paille mélangée avec du fourrage vert. — Supplément au sel. — Bricole normande. — Effet délétère de la mercuriale sur les animaux. — Emploi comparé du bœuf et du cheval. — Alimens cuits à l'usage des herbivores. — De la quantité de terre employée pour la nourriture de 12 vaches. — Engraissement des animaux. — Emploi du

Encyclopédie usuelle et progressive d'économie domestique, sociale et progressive.

sarment de la vigne. — De l'utilité des courses de chevaux. — Appareils pour la cuisson des légumes, fourrages, avec plan. — Manière de diriger un poulailler. — Fourrages, avantage de leur fermentation. — Chevaux, soins à leur donner en voyage. — Vers à soie, de leur nourriture avec la feuille du maclura. — Manière de connaître le poids net de la chair d'un bœuf, d'un veau, d'une bête à laine, d'un cochon. — Frai de poisson de mer.

ANIMAUX NUISIBLES. — Destruction des charençons. — Destruction des fourmis. — Limaces.

AMENDEMENS ET ENGRAIS. — Théorie des engrais. — Des récoltes enfouies en terre. — Noir animal.

ARBORICULTURE. — Culture forestière. — Etêtement des arbres. — Culture du cyprès. — De la taille des arbres. — Transplantation des arbres en été. — Soins à donner aux arbres afin de hâter leur accroissement. — Peupliers de la Caroline. — Mûrier, des avantages de sa culture.

CONSTRUCTIONS RURALES. — Toits à pores. — Ruche à miel. — Etable économique. — Nouvelle ruche à miel. — Plans d'étables. — Constructions rurales, des améliorations qu'elles réclament. — Glacières, de leurs avantages et de l'utilité de leur propagation.

HORTICULTURE. — Culture des asperges. — Artichauts et choux pommés. — Oxalis crénéta. — Raves du Périgord. — Moyen de faire mûrir les figues. — Greffe du poirier sur le sorbier. — Ensemencement des fèves. — Serres à circulation d'air chaud. — Culture des fraisiers. — Palissage en fil de plomb.

INSTRUMENS AGRICOLES. — Brouette agricole. — Tympans mus par des moutons. — Semoir Hugues. — Palonniers mobiles. — Avis à tous ceux qui se servent d'instrumens tranchans.

POMOLOGIE. — Procédé anglais pour la fabrication du cidre fort et du cidre doux.

PRATICULTURE. — (*Culture des prairies*). Prangos, plante fourragère. — Récolte des fourrages.

VINIFICATION. — Moyen de juger de la fermentation de la cuve. — Recherche sur le moment du décuvage. — Procédés éprouvés. — Instruction pratique sur l'art de distiller les eaux-de-vie de marc et de fruits. — Du bois le plus convenable pour la construction des tonneaux et de l'avantage des grands tonneaux sur les petits. — Huile de pépins de raisin. — Appareils pour la fermentation des vins blancs. — Transport des vins. — Conservation des vins.

VITICULTURE. — Nouvel engrais de la vigne. — Ebourgeonnement de la vigne. — Moyen de prévenir les dégats de la volaille dans les vignobles. — Culture de la vigne, procédé *fillaïs*.

INDUSTRIE MANUFACTURIÈRE, PROFESSIONNELLE ET COMMERCIALE. — Enquête commerciale. — Du progrès de l'industrie française. — Sur la baisse du prix des laines. — Du commerce des cuirs en France et en Angleterre. — Comparaison entre les soieries anglaises et françaises.

ARQUEBUSIERS. — Couleur anglaise pour les canons de fusil.

BOULANGERS. — Moules en tôle.

CHANDELIERS. — Méthode Appert pour fondre le suif dans des appareils clos.

COMMERÇANS. — Timbre et enregistrement des billets à ordre. — Billet à ordre. — Lettres de change. — Privilége, ouvriers, commis, salaires. — Patentes. — Marchands de comestibles. — Actes de commerce.

CONDUCTEURS DE MACHINE A VAPEUR. — Description de la machine à vapeur. — Jets de vapeur de l'invention du docteur Pelletan. — Moyen d'empêcher la croûte qui se forme dans les chaudières.

Nouveau combustible pour les machines à vapeur.

DENTISTES. — Mastic pour empêcher le plombage des dents.

FABRICANS DE PORCELAINE. — Impressions sur porcelaine.

FILEUSES. — Nouveaux filoirs

HARNACHEURS. — Mors lycos.

INGÉNIEURS. — Des voitures. — Des routes et chaussées.

INVENTIONS NOUVELLES. — Ventilomètre. — Nouvelle machine pour le rendidage. — Wengtérienne.

MACÇONS. — Procédé pour augmenter la dureté du plâtre.

MAITRES DE FORGES. — Fabrication du fer doux. — De la fabrication du fer en Suède, par Berzélius.

ORFÈVRES — Strass.

OUVRIERS. — Avis à tous ceux qui se servent d'instrumens tranchans.

QUINCAILLERS. — Vernis noir et brillant pour la fonte du fer.

TAILLANDIERS. — Procédé pour donner aux outils de fonte, la qualité de l'acier.

PROPRIÉTAIRE RURAL. — Cours d'eau. — Incendie, responsabilité. — Parcours, troupeau commun. — Divisions des biens ruraux d'après leur nature. — Droit de pâturage. — Acquéreurs d'immeubles. — Servitudes, prescription.

III. ÉCONOMIE.

ÉCONOMIE GÉNÉRALE. — Maisons de détention, améliorations à introduire dans les maisons centrales. — Système pénitentiaire en usage aux Etats-Unis. — Des difficultés qui s'opposent à l'amendement des prisonniers. — Accroissement des impositions des communes. — Statistique agricole et manufacturière de la France. — Mouvement de la population. — Nécessité de provoquer l'adoption du nouveau système des poids et mesures. — Des opérations de la bourse de Paris. — Banque de prévoyance. Emploi de l'armée aux grands travaux d'utilité publique. — Population humaine et chevaline. — Avantages des sociétés d'assurance mutuelle contre l'incendie sur les compagnies à prime.

ÉCONOMIE USUELLE. — ALIMENS. — De la préparation des alimens et des assaisonnemens. — Panification du riz. — Gélatine. — Fromage de brebis. — Fromage d'Ecosse. — Fromage de Glaris. — Laceine. — Conservation des têtes d'artichauts. — Etamage polychrône. — Boudin de viande. — Conservation des petits pois, des fèves, etc. — Du raisin, — Moyen de connaître les vinaigres falsifiés.

BIEN-ÊTRE. (moyen de l'accroître) utile emploi des soirées d'hiver à la campagne.

BOISSONS. — Procédé pour vieillir les vins. — Vins tournés. — Des soins à donner aux vins. — Vins de groseille. — Boissons saines pour les classes laborieuses. — Thé d'absinthe. — Eau-de-vie de Frêne.

CHAUFFAGE. — Moyen de préserver de l'incendie les toits de chaume. — Moyen d'éteindre un incendie au moyen de la paille hachée. — Des bois de chauffage. — De la chaleur produite pour la combustion des bois.

ÉCLAIRAGE. — Briquets oxigène. — Bougie de Stéarine.

ENFANS. — Education morale.

EPOUX. — Mariage. — Inaliénabilité du fonds dotal.

HYGIÈNE ET MÉDECINE USUELLE. — Préceptes concernant les professions. — Simple moyen de dissiper l'ivresse. — Notes sur la vaccine. — Progrès généraux de la vaccine. — Antidote de l'arsénic. — Traitement de la rage. — Moyen de faire de la gymnastique chez soi. — Chaleur comparée du vêtement. — Des lieux les plus favorables au rétablissement des malades affectés de la poitrine. — De l'indigestion, de ses causes. — De l'air, et de son influence sur la santé. — Des corps, de leurs effets nuisibles et de leur origine.

PROCÉDÉS USUELS. — Nettoyage des taches de cambouis. — Moyen de rendre les chaussures imperméables. — Préparation d'un nouveau cirage. — Destruction des punaises. — Moyen de préserver le grain et le pain des atteintes des souris. — Procédés utiles négligés. — Moyen d'éloigner les mouches de la viande. — Moyen de rendre les eaux de puits potables et propres au lessivage. — Préparation des plumes à écrire. — Procédé pour nettoyer les vernis et les peintures à l'huile. — Fabrication du taffetas gommé. — Manière de rendre les tissus imperméables. — Teinture de bois de noyer et imitation du bois d'acajou. — Lessivage, de ses opérations.

IMPRIMERIE DE GRÉGOIRE, RUE DU CROISSANT, 16.

Pour 14 francs : Toute une **Bibliothèque d'économie domestique**, équivalant, pour le contenu, à plus de 50 volumes!

L'abonnement au *Journal des Connaissances utiles* pour 1836 est compris dans la somme de 20 francs.

A présentation, je paierai la somme de vingt francs, *contre la remise d'un ballot contenant :*

1° *La collection complète des cinq années,* 1831-1832-1833-1834-1835, *du* Journal des Connaissances utiles, soigneusement reliée en deux forts volumes;

2° *L'Almanach de France,* 1836;

3° *L'Atlas portatif de France,* contenant 87 cartes, gravées sur acier;

4° *L'Atlas classique universel,* contenant 86 cartes, dont 9 doubles, gravées sur acier;

5° *La Géographie moderne* (texte explicatif de l'*Atlas classique universel*);

6° **UN BULLETIN DE PRIME**, concourant au tirage *de la prime de* **SOIXANTE-QUINZE MILLE FRANCS,** laquelle a été **DÉPOSÉE EN ESPÈCES** le 21 novembre 1835, *chez Me Corbin, notaire de la ville de Paris, place de la Bourse, n° 31.*

(Mettre *approuvé*, et signer très-lisiblement.)

Demeure *bureau de poste* *département d*

ÉPOQUE DES TIRAGES DE LA PRIME DE 75,000 FRANCS,

DÉPOSÉE CHEZ Me CORBIN, NOTAIRE DE LA VILLE DE PARIS.

Le 31 décembre 1835. .	Tirage de sept primes de	10,000 / 500 / 500 / 500 / 500 / 500 / 500 — 13,000
Le 29 février 1836. .	Tirage de neuf primes de	8,000 / 500 / 500 / 500 / 500 / 500 / 500 / 500 / 500 — 12,000
Le 31 mai 1836.	Tirage de sept primes de	2,000 / 500 / 500 / 500 / 500 / 500 / 500 — 5,000
Le 31 août 1836.	Tirage de sept primes de	2,000 / 500 / 500 / 500 / 500 / 500 / 500 — 5,000
Le 30 novembre 1836.	Tirage de sept primes de	2,000 / 500 / 500 / 500 / 500 / 500 / 500 — 5,000
Le 28 février 1837. .	Tirage de onze primes de	30,000 / 500 / 500 / 500 / 500 / 500 / 500 / 500 / 500 / 500 / 500 — 35,000
TOTAUX. . .	Primes 48 f.	75,000

Détail du prix de la collection de 20 francs :

JOURNAL DES CONNAISSANCES UTILES, 1831 à 1835, les cinq années.						19 f.	» c.
Id. 1836.						6	»
ALMANACH DE FRANCE.	Prix : 1 f. 50 c.; port, 35 c.					1	85
ATLAS PORTATIF DE FRANCE.	—	1	»	—	25	1	25
ATLAS CLASSIQUE UNIVERSEL.	—	2	»	—	25	2	25
GÉOGRAPHIE MODERNE.	—	1	»	—	50	1	50
BULLETIN DE PRIME, conférant le droit de concours aux tirages successifs de la prime de *soixante-quinze mille francs*, déposée chez Me Corbin, notaire de la ville de Paris.						»	»
RELIURE des cinq volumes en deux. (Ce prix de 5 francs n'est si modique que par suite d'un marché passé pour la reliure de 10,000 volumes au prix de 50,000 fr.).						5	»
PORT DU BALLOT ET RECOUVREMENT DU PRIX au domicile du Souscripteur.						5	»
PORT de la lettre de demande (moyenne).						»	65
TOTAL.						38 f. 50 c.	

REMISE DE MOITIÉ SUR LE PRIX : AU LIEU DE 38 FR. 50 c., — VINGT FRANCS, avec concours à une prime de 75,000 fr. en douze tirages et quarante-huit lots.

Remplir, ployer, cacheter et jeter à la poste.

A Monsieur A. DESREZ, libraire-éditeur,

directeur du matériel du Journal des Connaissances utiles,

rue Saint-Georges, n° 11,

A Paris.

Série. Numéro.

Modèle des Obligations des Éditeurs-Unis,

Pour la Prime de

SOIXANTE-QUINZE MILLE FRANCS,

Déposée chez Me Corbin, *notaire de la ville de Paris.*

Les numéros gagnans seront publiés à chaque tirage par la voie des journaux.

La présente obligation des *Éditeurs-Unis* est délivrée au porteur à *titre de remise* sur somme de CINQ FRANCS qu'il a payée pour prix de livres qui lui ont été fournis. — présente obligation confère au porteur le droit de concours aux tirages successifs de la pri de SOIXANTE-QUINZE MILLE FRANCS, qui auront lieu aux époques déterminées ci-cont

La série et le numéro inscrits ci-dessus sortant à l'un des tirages, la prime acquise s payée sur le vu de la présente obligation.

Paris, le

Au nom et par autorisation des Éditeurs-Unis,
l'Agent comptable,

Nouveautés musicales,

PUBLIÉES PAR

MAURICE SCHLESINGER,

Editeur de Musique,

PARIS, 97, RUE DE RICHELIEU.

Partitions.

GOMIS. Le Revenant, op. fantast. en 5 tableaux, grande partition. 125
— Partie d'orchestre. 125
HÉROLD. Zampa, partition de piano. 60
SPONTINI. Fernand Cortez, *id.* 60
— La Vestale, *id.* 60
BERLIOZ (Hector). Episode de la vie d'un artiste, symphonie fantastique, en cinq parties, réduite pour piano seul, par Liszt (propriété de l'auteur), net. 20

Ouvertures à grand Orchestre.

GOMIS. Le Revenant. 10
MEYERBEER. Ouverture et introduction de Robert le Diable. . 15

Violon.

MAYSEDER. Op. 51. Deuxième quintette pour deux violons, deux altos et violoncelle et contre-basse (*ad libitum*). . . 15
HILLER. Op. 12. Premier quatuor, p^r deux violons, alto et basse. 12
— Op. 13. Deuxième, *id.* 9
GHYS. Op. 26. Sixième air varié pour violon, avec acc. de piano. 7 50
GARD (Jules), et PANOEKA. Les délassemens de l'étude, 72 airs pour deux violons, quatre suites,

CONTENANT :

PREMIÈRE SUITE

1. Marche du Tournoi de Robert le Diable.
2. Galopade.
3. Vive l'Italie, du Dilettante, d'*Halevy*.
4. Air de la Straniera.
5. Sicilienne de Robert le Diable.
6. Barcarolle de Venise.
7. Galopade de la Tentation.
8. Chœur des buveurs de Robert le Diable.
9. Dernière Pensée, de *Weber*.
10. Galopade hongroise.
11. Valse allemande.
12. Thème de *Hummel*
13. Air napolitain.
14. Thème d'Oberon, de *Weber*.
15. Sérénade, de *Mozart*.
16. Le Désir, valse, de *Beethoven*.
17. La Dame du Lac, de *Rossini*.
18. Valse infernale de Robert le Diable.

DEUXIÈME SUITE.

19. Thème d'Oberon, de *C.-M. de Weber.*
20. Mandolinata, air napolitain.
21. Valse de *Hummel.*
22. Vivat Bacchus, de *Mozart.*
23. Le Ranz des vaches d'Appenzel, de *Meyerbeer.*
24. Air allemand.
25. Galopade de *F. Hunten.*
26. Quatuor de Ludovic, d'*Halevy.*
27. Jeune Brigitte, de *Lafont.*
28. Valse du duc de Reichstadt.
29. Cavatine de la Dame du Lac, de *Rossini.*
30. Trio du Proscrit, d'*Adam.*
31. Valse de *Strauss.*
32. Air du ballet de Chao-Kang, de *Carlini.*
33. Cavatine du Pirate, de *Bellini.*
34. Chœur de la Tentation, d'*Halevy.*
35. Valse de la Tentation, de *C. Gide.*
36. La Folle, de *Grisar.*

TROISIÈME SUITE.

37. Couplets du Colporteur, d'*Onslow.*
38. Air de Robert le Diable, de *Meyerbeer.*
39. Cavatine de Tancrède, de *Rossini.*
40. Air de danse de Nathalie, de *Corofa.*
41. Le Péage du Châtelain, de *Beauplan.*
42. Air écossais de Henri V, de *Mac-Grégor.*
43. Air du ballet de Chao-Kang, de *Carlini.*
44. Valse de *Strauss.*
45. La Brise du matin.
46. Couplets de l'Artisan d'*Halevy.*
47. La danse n'est pas ce que j'aime, *Grétry.*
48. Couplets de Robin des Bois, de *Weber.*
49. Air de ballet de la Tentation, de *C. Gide.*
50. Couplets du Revenant, de *Gomis.*
51. Air de danse de Robert le Diable.
52. Sur l'eau qui se balance, de *Lafont.*
53. Barcarolle d'Oberon, de *Weber.*
54. Chœur de Ludovic, d'*Halevy.*

QUATRIÈME SUITE.

55. Anglaise.
56. Couplets de la Batelière, d'*Adam.*
57. Air de ballet de Chao-Kang, de *Carlini.*
58. Ronde du Proscrit, d'*Adam.*
59. Ronde du Colporteur, d'*Onslow.*
60. Ronde du Sabat du Revenant, de *Gomis.*
61. Chœur de la Tentation, d'*Halevy.*
62. Romance du Proscrit, d'*Adam.*
63. Tarentelle de Nathalie.
64. Avec nous venez danser, d'*Adam.*
65. Couplets de Robert le Diable, *Meyerbeer.*
66. Marche de Chao-Kang, de *Carlini.*
67. Ouverture de Ludovic, de *Hérold.*
68. L'Enfant du Régiment, de *Beauplan.*
69. La Camargo du ballet de Manon, d'*Halevy.*
70. Tarentelle du Proscrit, d'*Adam.*
71. Ronde bachique des Créoles, de *Berton.*
72. Valse de *Kalkbrenner.*

Prix de chaque suite. 6

— Les mêmes pour violon seul, deux suites, chaque. . . 6

CONTREDANSES, VALSES ET GALOPS, ETC.,

pour deux violons, alto et basse, et flûte ou flageolet, ou cornet à pistons (*ad libitum*).

MUSARD. Quadrille sur Don Juan. 4 50

— Deux quadrilles et valses sur des motifs du ballet chinois, Chao-Kang. N°s 1 à 2, chaque. . . . 4 50

— Quadrille anglais et valse. 4 50

TOLBECQUE. Deux quadrilles, suivis de deux galops, sur des motifs du ballet chinois, Chao-Kang. N° 1, 2, chaque. 4 50

— Quadrille et une valse sur les motifs du Revenant. . . 4 50

— Les Salons de Paris, deux quadrilles, une valse et un galop. N° 1, 2, chaque. 4 50

QUADRILLES, VALSES ET GALOPS

pour deux violons.

MUSARD. Quadrille et galop sur Don Juan. 3
— Quadrille anglais et valse. 3
TOLBECQUE. Deux quadrilles et deux galops sur Chao-Kang. . 4 50
— Quadrille et valse sur le Revenant. 3
— Les Salons de Paris, deux quadrilles, une valse et un galop. 4 50

Flûte.

COTTIGNIES. Les délassemens de l'étude, 72 airs pour deux flûtes, 4 suites.

CONTENANT :

PREMIÈRE SUITE.

1. Marche du Tournoi.
2. Galopade allemande.
3. Vive l'Italie, du Dilettante d'Avignon.
4. Air de la Straniera.
5. Barcarolle de Venise.
6. Dernière pensée, de *Wéber*.
7. Galopade hongroise.
8. Chœur des buveurs de Robert le Diable.
9. Valse allemande.
10. Thème de *Hummel*.
11. Air napolitain.
12. Sicilienne de Robert le Diable.
13. Sérénade, de *Mozart*.
14. Thème d'Oberon, de *Weber*.
15. Air de la Dame du Lac.
16. Valse infernale de Robert le Diable.
17. Banz des vaches d'Appenzel, de *Meyerbeer*.
18. Air allemand.

DEUXIÈME SUITE.

19. Valse, de *Hummel*.
20. Mandolinata (air napolitain).
21. Airs des Créoles, de *Berton*.
22. Thème d'Oberon, de *Weber*.
23. Romance, de *Lafont*.
24. Avec nous venez danser, d'*Adam*.
25. Anglaise.
26. Ronde de la Tentation, d'*Halevy*.
27. Air du Proscrit.
28. Couplets du Proscrit.
29. Romance de Ludovic.
30. Prière de Ludovic.
31. Robert le Diable.
32. Cavatine de Robert le Diable.
33. Romance du Revenant.
34. Air de Robert le Diable.
35. Air de la Batelière, d'*Adam*.
36. L'Enfant du Régiment.

TROISIÈME SUITE.

37. Romance de Ludovic.
38. Air du Proscrit.
39. Couplets de Ludovic.
40. Romance, de *Lafont*.
41. Ballade du Revenant.
42. Valse du duc de Reichstadt.
43. Air de la Tentation.
44. La Brise du matin.
45. Romance de Ludovic.
46. Romance du Proscrit.
47. Air suédois.
48. Chanson du Revenant.
49. Air danois.
50. Quand je quittai la Normandie.
51. Air de la Tentation.
52. Air du Proscrit.
53. Prière de la Tentation.
54. Air de la Tentation.

QUATRIÈME SUITE.

55. Air de la Tentation.
56. Couplets du Revenant.
57. Air de Robert le Diable.
58. Air suisse.
59. Ballade de Robert le Diable.
60. Air de la Tentation.
61. Air de Ludovic.
62. Villanella de Ludovic.
63. Air du Revenant.
64. Air de Ludovic.
65. Air du Proscrit.
66. Valse du Revenant.
67. Air du Revenant.
68. Air du Proscrit.
69. Air de la Tentation.
70. Air du Dilettante d'Avignon.
71. Air du Dilettante d'Avignon.
72. Tyrolienne.

— Les mêmes, pour flûte seule, deux suites, chaque. . . 6

COTTIGNIES. Op. 33. Fantaisie pour flûte, avec accompagnement de piano, sur des motifs du Revenant. 7 50

— Deux fantaisies, pour flûte seule sur le Revenant. . . 5

— Op. 36. Six fantaisies, pour flûte seule, sur des motifs du ballet chinois, Chao-Kang, et 2 cavatines de Pacini, trois suites, chaque. 5

WALCKIERS. Ouverture du revenant, pour deux flûtes. . . 4 50

— Airs, *id.* 7 50

— Op. 60. Six fantaisies, flûte seule, sur des valses de Strauss; trois suites, chaque. 5

CONTREDANSES, VALSES ET GALOPS

pour deux flûtes et pour deux flageolets.

(*Les mêmes que pour deux violons.*)

Cornet à Pistons.

MUSARD. Quadrille anglais et valse. 3

TOLBECQUE. Deux quadrilles et deux galops sur Chao-Kang. . 4 50

— Les Salons de Paris, 2 quadrilles, une valse et un galop. 4 50

Piano.

CONCERTO ET SEPTUOR.

MOSCHELES. Op. 88. Grand septuor, pour piano, violon, alto, clarinette, cor, violoncelle et contrebasse. 24

Les parties de clarinette et cor peuvent se remplacer par un 2e violon et un 2e violoncelle.

SOWINSKI. Op. 36. Grand concerto. Piano et orchestre. . . . 24

Piano et quatuor. . . . 18

Piano seul. 12

DUOS.

SCHUNKE et ERNST. Op. 23. Rondo allemand pour piano et violon, sur des motifs d'Oberon. 9

— Op. 26. Valse allemande, de Strauss; variée pour piano et violon. 9

Piano à quatre mains.

CZERNY. Op. 247. Première fantaisie sur des motifs de Robert. . 9

PIXIS. Op. 127. Impromptu sur des motifs du Revenant. . . . 7 50

ÉTUDES, AIRS VARIÉS, FANTAISIES, RONDOS, ETC.

Piano seul.

ADAM. Roudoletto facile, sur les motifs du ballet Chao-Kang. . 5
— Mosaïque du ballet chinois Chao-Kang. 6
— Les plaisirs de la jeunesse, 48 motifs favoris, arrangés pour le piano, divisés en quatre suites.

PREMIÈRE SUITE.

1. Quatuor de Ludovic, d'*Halevy*.
2. Jeune Brigitte, de *Lafont*.
3. Valse du duc de Reichstadt.
4. Cavatine de la Dame du Lac, de *Rossini*.
5. Trio du Proscrit, d'*Adam*.
6. Valse de *Strauss*.
7. Air de ballet de Chao-Kang, de *Carlini*.
8. Cavatine du Pirate, de *Bellini*.
9. Chœur de la Tentation, d'*Halevy*.
10. Valse de la Tentation, de *C. Gide*.
11. La Folle, de *Grisar*.
12. Couplets du Colporteur, d'*Onslow*.

DEUXIÈME SUITE.

13. Air de Robert le Diable, de *Meyerbeer*.
14. Cavatine de Tancrède, de *Rossini*.
15. Air de danse de Nathalie, de *Carafa*.
16. Le Péage du Châtelain, de *Beauplan*.
17. Air écossais d'Henri V, de *Mac-Grégor*.
18. Air du ballet de Chao-Kang, de *Carlini*.
19. Valse de *Strauss*.
20. La Brise du matin.
21. Couplets de l'Artisan, d'*Halevy*.
22. La danse n'est pas ce que j'aime, *Grétry*.
23. Couplets de Robin des Bois, de *Weber*.
24. Air de ballet de la Tentation, de *C. Gide*.

TROISIÈME SUITE.

25. Couplets du Revenant, de *Gomis*.
26. Air de danse de Robert le Diable.
27. Sur l'eau qui te balance, de *Lafont*.
28. Barcarolle d'Obéron, de *Weber*.
29. Chœur de Ludovic, d'*Halevy*.
30. Anglaise.
31. Couplets de la Batelière, d'*Adam*.
32. Air de ballet de Chao Kang, de *Carlini*.
33. Ronde du Proscrit, d'*Adam*.
34. Ronde du Colporteur, d'*Onslow*.
35. Ronde du Sabat du Revenant, de *Gomis*.
36. Chœur de la Tentation, d'*Halevy*.

QUATRIÈME SUITE.

37. Romance du Proscrit, d'*Adam*.
38. Tarentelle de Nathalie.
39. Avec nous venez danser, d'*Adam*.
40. Couplets de Robert le Diable, de *Meyerbeer*.
41. Marche de Chao-Kang, de *Carlini*.
42. Ouverture de Ludovic, de *Herold*.
43. L'Enfant du régiment, de *Beauplan*.
44. La Camargo du ballet de Manon, d'*Halevy*.
45. Tarentelle du Proscrit, d'*Adam*.
46. Ronde bachique des Créoles, de *Berton*.
47. Contredanse de *Tolbecque*.
48. Valse de *Kalkbrenner*.

CHAULIEU. Op. 155. Roudoletto sur un motif du Proscrit. . . 5
CHOPIN. Op. 2. La ci Darem, la Mano, varié pour piano et orchestre. 15
piano seul. 7 50
— Op. 6. Cinq Masurka. 5
— Op. 7. Quatre *id.* 5
— Op. 9. Trois nocturnes. 6
— Op. 12. Variations sur Ludovic. 6
— Op. 13. Fantaisie sur des airs nationaux polonais, piano et orchestre. 15
piano seul 7 50

CHOPIN. Op. 14. Krakowiack, rondo de concert piano et orchest. 15
piano seul. 7 50
— Op. 15. Trois nocturnes. 7 50
— Op. 16. Rondo. 6
— Op. 17. Quatre mazurka. 5
— Op. 18. Grande valse brillante. 6
— Op. 20. Scherzo. 7 50

CZERNY. Op. 247. Souvenir théâtral. Deux fantaisies sur des motifs de la Straniera. N°s 1, 2. chaque. 7 50
— » Souvenir théâtral. Deux fantaisies sur des motifs d'Anna Bolena. N°s 1, 2, chaque. 7 50
— » Souvenir théâtral. Deux fantaisies sur des motifs des Montechi et Capuletti. N°s 1, 2. chaque. 7 50
— » Trois fantaisies élégantes sur des motifs de Norma. N°s 1, 2, 3. . . . chaque. 7 50
— 249. Variations sur la valse du duc de Reichstadt. 5
— 313. Le Jeune Pianiste. Deux suites. chaque. 6

HERAULT. Valse pour le piano seul. 5

HUNTEN (F.). Coblentz, valse favorite, suivie d'une valse favorite de Milan, par ALARY. 5
— Galop parisien, suivi d'un galop saxon; par REISSIGER. . 5

HUNTEN (WILHEM). Beautés du Revenant; mélange des motifs favoris de cet opéra. 6

KALKBRENNER. Op. 87. Cappricio sur un thème de Bischop. 5
— 120. Variations brillantes sur une Mazurka, de Chopin. 7 50
— 100. Adagio e allegro di bravura.
Piano et orchestre. 15
Piano seul. . . 9
— Galop des lanternes, du ballet de Chao-Kang. . . . 5
— Valse brillante; piano seul. 5
— Deux airs du ballet de Chao-Kang. N° 1, le mariage; N° 2, pas des ombrelles. . . . . chaque. 6

KESSLER. Études. 18

LEIDESDORFF. Variations sur une valse de Meyerbeer. . . 7 50

LEMOINE. Valse brillante sur le Revenant. 5

LISZT. Fantaisie brillante sur la Clochette, de Paganini.
— Harmonies poétiques et religieuses. *Id.*
— Apparitions. *Id.*
(Propriété de l'auteur.)

MEREAUX. Op. 41. Fantaisie romantique sur la Folle. . . 7 50

PIXIS. Op. 128. Troisième caprice dramatique, sur des thèmes du Revenant. 7 50

GOMIS. Ouverture du Revenant, avec accompagnement de flûte ou violon. 5

CONTREDANSES, VALSES, GALOPS, ETC.,

pour le piano, avec accompagnement de flûte, ou violon, ou flageolet, ou cornet à pistons (*ad libitum*).

BERLOT. Contredanses brillantes, piano seul	4	50
DESSAUER. Grand galop bohémien, suivi de deux galops favoris de Berlin et de Londres; piano seul.	5	
LANNER. Grand galop avec clochette, suivi de Claire, valse favorite de Vienne; piano seul.	5	
— 85. La Belle Hélène. Valse; piano seul.	4	50
— 86. *Ne m'oubliez pas.* Recueil de cotillons, et galop; piano seul.	4	50
87. Valses de la Comète; *Id.*	4	50
MUSARD. Quadrille et galop sur Don Juan; piano et accompagnemens.	4	50
— Deux quadrilles et valses sur des motifs de Chao-Kang; piano et accompagnemens. N°s 1 et 2, chaque. . .	4	50
— Quadrille anglais et valse; piano et accompagnemens.	4	50
STRAUSS. Op. 31. *Charmant Walzer.* Valses favorites de Vienne; piano seul.	4	50
— La valse du duc de Reichstadt.	2	
— 45. Tivoli de Vienne. Valses; piano seul.	5	
— 51. Plaisirs de Vienne. Valses; *Id.*	5	
— 63. La Gaîté. Valses; *Id.*	5	
— 67. Mosaïque de valses. *Id.*	4	50
— 68. Chao-Kang. Valses chinoises. *Id.*	4	50
— 71. *A la plus belle.* Valses favorites de Vienne. *Id.*	4	50
— Galop favori de Vienne, précédé d'un galop polonais de M. ***.	5	
— Op. 66. Souvenir de Pesth, valses hongroises; piano seul.	4	50
TOLBECQUE. Deux quadrilles et deux galops sur des motifs du ballet Chao-Kang; piano avec accompagnemens. N°s 1, 2. chaque.	4	50
— Quadrille et valse sur des motifs du Revenant; piano avec accompagnemens.	4	50
— Les salons de Paris. Deux quadrilles, une valse et un galop; piano avec accompagnemens. N°s 1, 2. chaque.	4	50

Pour paraître le 1er juin.

COURS DE CONTRE-POINT ET DE FUGUE,

PAR L. CHÉRUBINI.

MUSIQUE VOCALE.

ROMANCES, NOCTURNES, CHANSONNETTES, LIED, ETC.,

AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO ET GUITARE.

	Prix : PIANO.		GUITARE.	
ADAM. *Oh! que je hais ma pension.* Chansonnette.	2	»	1	»
ALARY. Jane Shore.	2	»	1	»
— *Grands dieux! combien elle est jolie!*	2	»	1	»
DESSAUER. *Le ciel est pur.*	2	»	1	»
— La Mer. (Lied.)	2	»	»	»
— L'Odalisque.	2	»	»	»
— Prière pour tous.	2	»	1	»
— Le Retour des Promis. Cantatille andalouse.	3	»	»	»
— Le Retour à la chapelle (Lied).	2	»	»	»
— Sérénade de Marie Tudor.	2	»	1	»
FÉRÉOL (A). Chante le repos. Romance.	2	»	1	»
— La dame au collier d'or.	2	»	1	»
GLÆSER. Près du gouffre aux pierres.	2	»	1	»
GRISAR. La Folle.	2	»	1	»
HALEVY. La Promenade du soir. Nocturne à deux voix.	2	»	1	»
— La maîtresse du bandit. Barcarolle.	3	»	2	»
HILLER. Vous. (Lied.)	2	»	»	»
LEJEY. MILAND. Les cloches du soir. Romance.	2	»	1	»
— Le Jeune Enfant. *Id.*	2	»	1	»
MARMONTEL. L'Élégante des bords du Missouri. Ballade.	2	»	1	»
MASINI. L'Amour du Pays.	2	»	1	»
MEYERBEER. A une jeune mère.	2	»	1	»
— Le Moine. Pour voix de basse.	4	50	2	»
PAER. La Confession.	2	»	1	»
QUESNEL. Pas d'amour. Chansonnette.	2	»	1	»
— Fais-toi corsaire. Chanson.	2	»	1	»

ROMANCES ITALIENNES

ALARY. Nocturne. Soprano et contre-alto.	2	»	»	»
— I primi fior di maggio. Notturno a due soprani et contralto.	3	75	»	»
— Siciliana, chantée par Rubini.	2	»	»	»
BELLINI. Il Improvero.	2	»	»	»
CARAFA. Son occhi di fille.	2	»	»	»
DESSAUER. Romance italienne, chantée par mademoiselle Francilla Pixis.	3	»	»	»
MEYERBEER. Le Ricordanze. Expressamente composta per mezzo soprano.	3	»	»	»

PARIS. — Imprimerie de BOURGOGNE ET MARTINET, successeurs de LACHEVARDIÈRE, rue du Colombier, 30.

ÉPHÉMÉRIDES

COMPLÈTES

DE L'HISTOIRE UNIVERSELLE

DES

HOMMES, DES ÉVÉNEMENS

ET

DES DÉCOUVERTES;

PRÉCÉDÉES

D'UN PRÉCIS HISTORIQUE ET PHILOSOPHIQUE;

SUIVIES

D'UNE TABLE ALPHABÉTIQUE

INDIQUANT, AVEC LA PLUS GRANDE CLARTÉ, LA PARTIE DE L'OUVRAGE OU DOIVENT SE DIRIGER LES RECHERCHES;

ET DIVISÉES

EN DEUX CATÉGORIES.

1re CATÉGORIE,

DITE SÉCULAIRE,

Contenant, année par année, les événemens qui correspondent, dans tous les siècles précédens, à l'année du siècle où nous vivons.

Cette catégorie sera composée de cent articles.

2me CATÉGORIE,

DITE QUOTIDIENNE,

Contenant le narré de tous les événemens dont on a pu, avec certitude, se procurer la date du jour.

Cette catégorie sera composée de trois cent soixante-six articles.

par Th. Ducarla de Lablanquié,

ANCIEN PROFESSEUR DE RHÉTORIQUE,

ET UNE SOCIÉTÉ DE GENS DE LETTRES.

FRANÇOIS MAERTENS ET C.ie, PROPRIÉTAIRES-ÉDITEURS.

GAND,

IMPRIMERIE DE F. ET E. GYSELYNCK, RUE DES PEIGNES, No 32.

JUIN 1835.

NOTES IMPORTANTES.

Le Prospectus qu'on va lire sert de spécimen tant pour la qualité du papier que pour l'exécution typographique.

Pour souscrire il suffit de remplir et de signer le Bulletin qu'on trouve à la fin du Prospectus, et de le renvoyer, par la poste, sous bande, à l'adresse de Mrs Fs MAERTENS et COMPo, Propriétaires-Éditeurs, rue des Champs, No 89, à GAND.

L'ouvrage aura quatorze volumes in-8o, de 480 à 500 pages chacun, au prix de sept francs, payable à réception.

Le 1er volume paraîtra dans le courant du mois de septembre 1835.

PROSPECTUS.

Les travaux auxquels ont été consacrées nos veilles, et qui nous ont occupés uniquement pendant plusieurs années, avaient pour but de donner les moyens, aux personnes dont le temps est absorbé par d'autres affaires, de trouver sous la main et avec la plus grande facilité tout ce qui peut faire supposer une instruction profonde.

La vie des hommes qui ont illustré leur carrière dans quelque genre que ce soit, l'histoire des découvertes et des progrès dans les sciences et dans les arts, les divers systèmes philosophiques, les nombreuses religions qui ont régné ou qui règnent encore sur les peuples dela terre, y compris les sectes dissidentes, enfin tout ce qui constitue une histoire complète des temps antérieurs jusqu'en 1836 inclusivement se trouvera dans nos Éphémérides.

Quelle que soit la chose sur laquelle on désirera se procurer des renseignemens, le volume de table les indiquera avec la plus grande précision au moyen de la lettre alphabétique.

La date des événemens, des découvertes de la naissance et de la mort de plusieurs hommes célèbres étant incertaine, quant au jour, nous avons dû, pour ne rien omettre d'important, diviser nos Éphémérides en deux parties bien distinctes.

Il était impossible de rapporter à un jour fixe l'invention de l'imprimerie, des télescopes, du véritable système astronomique, des divers systèmes de philosophie, de l'établissement des religions, etc. etc.; mais on pouvait les rapporter à une année, et c'est ce qui nous a déterminés à la division qui va être soumise au lecteur.

Nous avons pris le siècle depuis 1801 jusqu'à 1900 inclusivement; et des cent années qu'il contient, il a été formé autant d'articles. Tous les événemens remarquables des siècles antérieurs se trouvent, suivant l'année du siècle où ils ont eu lieu, dans le chapitre qui concerne celle du siècle où nous vivons. Ainsi ce qui mérite le souvenir, et ce qui doit être su par tout homme jaloux d'avoir reçu une éducation distinguée, se trouvera dans un des cent chapitres de la division de l'ouvrage.

Les événemens qui auront eu lieu, par exemple, en 85, 185, 285, 385, 485, 585, 685, 785, 885, etc., etc., de la création du monde, et en 85, 185, 285, 385, 485, 585, 685, 785, 885, etc., de l'ère vulgaire se trouveront relatés et réunis à l'article 85 de l'ouvrage, qui ne sera autre chose que l'anniversaire centenaire de 1885. Il en sera ainsi de toutes les autres années.

Lorsque le lecteur désirera trouver la concordance de la date à laquelle un fait est porté, avec la manière de compter des Grecs, des Romains, des chrétiens et de tous les calendriers connus, il trouvera, un tableau extrêmement facile à comprendre et de la plus grande exactitude.

La seconde division comprend les faits dont nous avons réussi à connaître la date précise; elle se compose naturellement de trois cent soixante-six chapitres ou articles. Ainsi tous les jours on pourra voir en détail, réunis dans un seul cadre, tous les événemens remarquables qui correspondent à ce même jour, et on pourra en tirer un grand parti pour les à-propos dans les discours ou dans la société.

Napoléon savait profiter de l'autorité donnée par les anniversaires: « C'est le soleil d'Austerlitz. » Disait-il à son armée; et cette idée, faisant braver de nouveaux périls, ramenait de nouvelles victoires; preuve de l'influence des mots sur les hommes; ce moyen n'est jamais négligé par ceux qui s'y connaissent.

Le résultat le plus avantageux d'un ouvrage complet en ce genre (et il n'en existe pas encore), c'est que chacun trouvera dans un même cadre, tout ce qu'il voudra, pour faire valoir son opinion: des actions d'éclat et des bassesses, des victoires et des défaites, des inventions admirables et des crimes atroces; enfin les Éphémérides complètes sont un bazar où chacun pourra prendre ce qui lui conviendra, en profiter et laisser le reste.

On jugera de l'immensité du travail, par les auteurs que nous avons dû compulser d'un bout à l'autre, et qui souvent ne sont pas d'accord entre eux, source de recherches interminables.

Nous avons été mille fois obligés de nous rassembler, tous les collaborateurs, et d'avoir une discussion approfondie sur la date de tel ou tel fait, que nous trouvions différente sur trois ou quatre auteurs également estimables, ou sur la réalité de tel ou tel événement, que les uns prétendaient s'être passé d'une manière, les autres d'un autre, et d'autres encore ne pas s'être passé du tout.

Voici nos principales autorités:

L'art de vérifier les dates, trois volumes in-folio et le supplément.

L'Encyclopédie de Courtin, 25 volumes.

Le Dictionnaire de Bayle.

Le Dictionnaire de Moreri, six gros volumes in-folio.

L'Atlas de Lesage, édition très-exacte de De Mat.

Les Fastes Universels de M. Buret de Longchamps, qui nous ont été d'une grande utilité, tant par leur exactitude que par le choix impartiallement raisonné de l'opinion adoptée sur les divers faits.

La Biographie de Michaux, en cinquante-deux volumes.

Le Dictionnaire Historique du général Beauvais.

La Galerie historique des contemporains.

Le Dictionnaire des inventions et des découvertes, par MM. Noël et Laplace, dont on ne saurait trop louer les savantes recherches.

Un des meilleurs journaux, depuis 1800 jusqu'à nos jours.

Il serait trop long de nommer tous les autres mémoires, coups d'œil, essais, histoires, fragmens; les auteurs modernes n'ont pas été négligés: De Barante, Mignet, Thiers, Lacretelle, De Segur, Foy, et une infinité d'autres, nous ont guidés dans le narré des faits dont notre ouvrage est le recueil général.

Étrangers à toute opinion politique et religieuse, ou du moins à l'abri de toute influence de ce genre, notre principale sollicitude a été de prendre pour règle la plus stricte impartialité.

Nous croyons avoir réussi à présenter les faits tels qu'ils ont eu lieu, tels que nos contemporains et la postérité doivent les connaître; nous n'avons pas négligé d'indiquer les causes les plus probables et les résultats positifs; laissons aux lecteurs le soin de nous faire la part du mérite auquel cette indépendance donne droit, dans un temps où elle est si peu de mode.

N'ayant rien à espérer ni à craindre des puissances du jour, de la veille, du lendemain, nous avons écrit comme s'il n'en existait aucune. Car tel doit être le caractère de l'inflexible histoire.

Tous les soins imaginables ont été portés à cet ouvrage, parce qu'il est d'une utilité incontestable; nous n'avons pas cherché à remplir par des détails oiseux un plus grand nombre de volumes que la matière ne comporte; on ne trouvera que les choses intéressantes et qu'il est vraiment indispensables de connaître.

Nous avons la conscience intime d'avoir fait pour le mieux et nous verrons avec plaisir le public partager cette opinion; ce sera là notre première récompense et le dédommagement le plus ambitionné de nos travaux.

ON SOUSCRIT,

A Gand, { chez Franç. Maertens et compe, éditeurs, rue des Champs, No 89.
chez F. et E. Gyselynck, imprimeurs, rue des Peignes, No 32.

EN FRANCE.

A Paris, { chez Pillot, libraire, rue de Seine-St-Germain, No 49.
chez Trnettel et Würtz, rue de Lille, No 17.

A Bourg (Ain), chez Bottier, imprimeur-libraire.
A Laon (Aisne), chez Bouquet, imprimeur du Journal de l'Aisne.
A Moulins (Allier), chez Desrosiers, imprimeur du Journal du Bourbonnais.
A Digne (Basses-Alpes), chez J. Allier, imprimeur-libraire.
A Gap (Haute-Alpes), chez Guichard, imprimeur-libraire.
A Privas (Ardrèche), chez Roure, imprimeur-libraire.
A Mezières (Ardennes), chez Trecourt, imprimeur.
A Foix (Ariège), chez J. Pommies, imprimeur-libraire.
A Troyes (Aube), chez Benoît, imprimeur-lithographe.
A Carcassonne (Aude), chez Ve Gordel, imprimeur de la Feuille d'annonces.
A Rodez (Aveyron), chez Carrère-Ratery, cabinet de lecture.
A Marseille (Bouches du Rhone), chez Cœmein libraire.
A Caen (Calvados), chez Poisson, imprimeur du Journal du Calvados.
A Aurillac (Cantal), chez Picut, imprimeur-libraire.
A Angoulême (Charante), chez Lacombe, imprimeur-libraire.
A La Rochelle (Charente-Inférieur), Élise Coppon, imprimeur-libraire.
A Bourges (Cher), Auguste Brulass, imprimeur.
A Tulle (Correze), J. M. Drappeau, imprimeur-lithographe.
A Ajocio (Corse), Fabiani, libraire.
A Dyon (Côte d'Or), chez Tussa, libraire.
A Saint-Briene (Côtes du Nord) Ve Guyon, imprimeur-libraire.
A Gucrel (Creuse), chez Ve Betoulle, imprimeur-libraire.
A Périgueux (Dordogue), chez Dupont père et fils, imprimeur.
A Besançon (Doubs), chez Billotte, libraire.
A Valence (Drome), chez Marc-Aurel, imprimeur.
A Evreux (Eure), chez Ancelle fils, imprimeur.
A Chartres (Eure et Loir), chez Félix Durand, imprimeur.
A Quinper-Corentin (Finistère), chez Blot, imprimeur-libraire.
A Nimes (Gard), chez Pouchon, libraire.
A Toulouse (Haute-Garonne), chez Dagallier, libraire.
A Auch (Gers), chez Ve Duprat, imprimeur.
A Bordeaux (Gironde), chez Lawalle neveu, libraire.
A Montpellier (Hérault), chez Martel ainé, imprimeur.
A Rennes, (Ille-et-Vilaine), chez Mlle Jansions, imprimeur-libraire.
A Chateauroux (Indre), Von Remodeau-Godefroy, libraire.
A Tours (Indre et Loire), chez Moisy, libraire.
A Grenoble (Isère), chez Barathier, libraire.
A Lons-le-Sauliner (Jura), chez Lacroix, libraire.
A Mont-de-Marsan (Landes), chez Delaroy, imprimeur.
A Blois (Loir-et-Cher), chez Prevost, libraire.
A Montbrison (Loire), chez Bernard, imprimeur.
A Le Puy (Haute-Loire), chez J. Paquet, imprimeur-libraire.

A Nantes (Loire-Inférieur), chez Busseuil, libraire.
A Orléans (Loiret), chez Mlle Bontoux, libraire.
A Cahors (Lot), chez Brassac, libraire.
A Agen (Lot-et-Garonne), chez Noubelle, imprimeur-libraire.
A Mende (Lozére), chez Ignon, imprimeur-libraire.
A Angers (Maine-et-Loire), chez Pavie, imprimeur-libraire.
A St-Lo (Manche), chez Rousseau, libraire.
A Châlons-sur-Marne (Marne), chez Martin, imprimeur-libraire.
A Chaumont (Haute-Marne), chez Miot, imprimeur-libraire.
A Laval (Mayenne), chez Feillé-Grand-Pré, imprimeur-libraire.
A Nancy (Meurte), chez Devouse, libraire.
A Bar-le-Duc (Meuse), chez Duval, libraire.
A Vannes (Morbihan), chez de Lamarzelle, imprimeur-libraire.
A Metz (Moselle), chez Dlle Thomas, libraire.
A Nevers (Nièvre), chez Norbert et compe, imprimeurs-lithographes.
A Lille (Nord), chez Vanacker, libraire.
A Bauvais (Oise), chez Desjardins, imprimeur-libraire.
A Alençon (Orne), chez A. Poulet-Malassis, imprimeur-libraire.
A Arras, (Pas-de-Calais), chez Pelletier, libraire.
A Clermont-Ferrant (Puy-de-Dôme), chez Thibaud-Landriot, imprimeur-libraire.
A Tarbes (Hautes-Pirennées), chez Collonges, libraire.
A Pau (Basses-Pirennées), chez Vignancourt, imprimeur-libraire.
A Perpignan (Pirennées-Orientales), chez Lassere, libraire.
A Colmar (Haut-Rhin), chez L. Reiffinger, libraire.
A Strasbourg (Bas-Rhin), chez Wurts, imprimeur-libraire.
A Lyon (Rhône), chez Bohaire, libraire.
A Vesoul (Haute-Saône), chez Zaepffel, libraire.
A Macon (Saone-et-Loire), chez De Jussieu, libraire.
A Le Mans (Sarthe), chez Pesche, libraire.
A St-Denis (Seine), chez Amedée Leclaire, imprimeur.
A Melun (Seine-et-Marne), chez Michelin, imprimeur.
A Versailles (Seine-et-Oise), chez Locart, imprimeur-libraire.
A Rouen (Seine-Inférieure), chez Robin, libraire.
A Amiens (Somme), chez Allo, libraire.
A Alby (Tarn), chez Rodière, imprimeur-libraire.
A Montauban (Tarn-et-Garonne), chez Crosilhes, imprimeur-libraire.
A Dragnignan (Var), chez Perreymont-Dufort, libraire.
A Avignon (Vaucluse), chez P. Chaillot, libraire.
A Bourbon-Vendée (Vendée), chez Ve Alluit, imprimeur-libraire.
A Poitiers (Haute-Vienne), chez Masmignon, libraire.
A Épinal (Vosges), chez Thirion-Jouve, commerce en librairie.
A Auxerre (Jonne), chez Gautier, libraire.

A L'ÉTRANGER.

A Londres (Angleterre), chez Duleau et Compe, libraires.
A Edimbourg (Écosse), chez Ad. Lesage, junior, libraire.
A Dublin (Irlande), chez G. G. Bennis, commissionnaire.

A Amsterdam	(Hollande),	chez Van Cleef frères, lib. Warmoesstraat, No 166.
A id.		chez G. Du Four, libraire, op het Rokin, No 139.
A id.		chez Diederickx frères, libraires.
A Rotterdam		chez Thompson frères, libraires.
A Middelbourg		chez Abrahams frères, libraires.
A La Haye		chez Van Cleef frères, libraires.
A Breda		chez Brois, imprimeur-libraire.

A Hanovre (royaume de Hanovre), chez Schulbuch-Handlung, libraire.

A Francfort-sur-le-Mein (Allemagne), chez Boek, libraire.
A Copenhague (Danemark), chez Schubothe, imprimeur-libraire.
A St-Pétersbourg (Russie), chez Bellesard et Compe, libraires.
A Varsovie (Pologne), chez C. Ehestaedt, libraire.
A Dresde (Saxe), chez Winckler, libraire.
A Cobourg (duché de Saxe-Cobourg), chez Sinner, libraire de la cour.
A Stuttgard (Wurtemberg), chez Steinkopf, libraire.
A Munich (Bavière), chez Weber, libraire.
A Genève (Suisse), chez Cherbuliez, libraire.
A Vienne (Autriche), chez Kupffer, libraire.
A Nice (Sardeigne), chez Brasseur, libraire.
A Rome (Italie), chez P. Merle, libraire.
A Naples (Deux-Siciles), chez D. Sangiacomo, libraire.
A Lisbonne (Portugal), chez Rolland et Gimion, libraires.
A Madrid (Espagne), chez Razola, libraire.
A Alger (Colonie Française), chez Combes, libraire.
A Washington (Amérique du Nord), chez R. Joung, commissionnaire.
A Mexico (Amérique du Sud), chez Mariano Galban, libraire.

SOUSCRIPTION

Pour *exemplaire* *de l'ouvrage intitulé:* ÉPHÉMÉRIDES COMPLÈTES DE L'HISTOIRE UNIVERSELLE, *par* Th. Ducarla de Lablanquié, et une société de gens de lettres; *aux conditions indiquées dans le prospectus.*

A *le*

Signature et adresse des souscripteurs, écrites très-lisiblement.

Nouveautés musicales,

PUBLIÉES PAR

MAURICE SCHLESINGER,

Editeur de Musique,

PARIS, 97, RUE DE RICHELIEU.

Partitions.

GOMIS. Le Revenant, op. fantast. en 5 tableaux, grande partition. 125
— Partie d'orchestre. 125
HÉROLD. Zampa, partition de piano. 60
SPONTINI. Fernand Cortez, *id.* 60
— La Vestale, *id.* 60
BERLIOZ (Hector). Episode de la vie d'un artiste, symphonie fantastique, en cinq parties, réduite pour piano seul, par Liszt (propriété de l'auteur), net. 20

Ouvertures à grand Orchestre.

GOMIS. Le Revenant. 10
MEYERBEER. Ouverture et introduction de Robert le Diable. . 15

Violon.

MAYSEDER. Op. 51. Deuxième quintette pour deux violons, deux altos et violoncelle et contre-basse (*ad libitum*). . . . 15
HILLER. Op. 12. Premier quatuor, p^r deux violons, alto et basse. 12
— Op. 13. Deuxième, *id.* 9
GHYS. Op. 26. Sixième air varié pour violon, avec acc. de piano. 7 50
GARD (JULES), ET PANOEKA. Les délassemens de l'étude, 72 airs pour deux violons, quatre suites,

CONTENANT :

PREMIÈRE SUITE.

1. Marche du Tournoi de Robert le Diable.
2. Galopade.
3. Vive l'Italie, du Dilettante, d'*Hulary*.
4. Air de la Straniera.
5. Sicilienne de Robert le Diable.
6. Barcarolle de Venise.
7. Galopade de la Tentation.
8. Chœur des buveurs de Robert le Diable.
9. Dernière Pensée, de *Weber*.
10. Galopade hongroise.
11. Valse allemande.
12. Thème de *Hummel*.
13. Air napolitain.
14. Thème d'Oberon, de *Weber*.
15. Sérénade, de *Mozart*.
16. Le Désir, valse, de *Beethoven*.
17. La Dame du Lac, de *Rossini*.
18. Valse infernale de Robert le Diable.

DEUXIÈME SUITE.

19. Thème d'Oberon, de *C.-M. de Weber.*
20. Mandolinata, air napolitain.
21. Valse de *Hummel.*
22. Vivat Bacchus, de *Mozart.*
23. Le Ranz des vaches d'Appenzel, de *Meyerbeer.*
24. Air allemand.
25. Galopade de *F. Hunten.*
26. Quatuor de Ludovic, d'*Halevy.*
27. Jeune Brigitte, de *Lafont.*
28. Valse du duc de Reichstadt.
29. Cavatine de la Dame du Lac, de *Rossini.*
30. Trio du Proscrit, d'*Adam.*
31. Valse de *Strauss.*
32. Air du ballet de Chao-Kang, de *Carlini.*
33. Cavatine du Pirate, de *Bellini.*
34. Chœur de la Tentation, d'*Halevy.*
35. Valse de la Tentation, de *C. Gide.*
36. La Folle, de *Grisar.*

TROISIÈME SUITE.

37. Couplets du Colporteur, d'*Onslow.*
38. Air de Robert le Diable, de *Meyerbeer.*
39. Cavatine de Tancrède, de *Rossini.*
40. Air de danse de Nathalie, de *Carafa.*
41. Le Péage du Châtelaio, de *Beauplan.*
42. Air écossais de Henri V, de *Mac-Grégor.*
43. Air du ballet de Chao-Kang, de *Carlini.*
44. Valse de *Strauss.*
45. La Brise du matin.
46. Couplets de l'Artisan, d'*Halevy.*
47. La danse n'est pas ce que j'aime, *Grétry.*
48. Couplets de Robin des Bois, de *Weber.*
49. Air de ballet de la Tentation, de *C. Gide.*
50. Couplets du Revenant, de *Gomis.*
51. Air de danse de Robert le Diable.
52. Sur l'eau qui se balance, de *Lafont.*
53. Barcarolle d'Oberon, de *Weber.*
54. Chœur de Ludovic, d'*Halevy.*

QUATRIÈME SUITE.

55. Anglaise.
56. Couplets de la Batelière, d'*Adam.*
57. Air de ballet de Chao-Kang, de *Carlini.*
58. Ronde du Proscrit, d'*Adam.*
59. Ronde du Colporteur, d'*Onslow.*
60. Ronde du Sabat du Revenant, de *Gomis.*
61. Chœur de la Tentation, d'*Halevy.*
62. Romance du Proscrit, d'*Adam.*
63. Tarentelle de Nathalie.
64. Avec nous venez danser, d'*Adam.*
65. Couplets de Robert le Diable, *Meyerbeer.*
66. Marche de Chao-Kang, de *Carlini.*
67. Ouverture de Ludovic, de *Hérold.*
68. L'Enfant du Régiment, de *Beauplan.*
69. La Camargo du ballet de Manon, d'*Halevy.*
70. Tarentelle du Proscrit, d'*Adam.*
71. Ronde bachique des Créoles, de *Berton.*
72. Valse de *Kalkbrenner.*

Prix de chaque suite. 6

— Les mêmes pour violon seul, deux suites, chaque. . . 6

CONTREDANSES, VALSES ET GALOPS, ETC.,

pour deux violons, alto et basse, et flûte ou flageolet, ou cornet à pistons (*ad libitum*).

MUSARD. Quadrille sur Don Juan. 4 50

— Deux quadrilles et valses sur des motifs du ballet chinois, Chao-Kang. N°s 1 à 2, chaque 4 50

— Quadrille anglais et valse. 4 50

TOLBECQUE. Deux quadrilles, suivis de deux galops, sur des motifs du ballet chinois, Chao-Kang. N° 1, 2, chaque. 4 50

— Quadrille et une valse sur les motifs du Revenant. . . 4 50

— Les Salons de Paris, deux quadrilles, une valse et un galop. N°s 1, 2, chaque. 4 50

QUADRILLES, VALSES ET GALOPS

pour deux violons.

MUSARD. Quadrille et galop sur Don Juan. 3
— Quadrille anglais et valse. 3
TOLBECQUE. Deux quadrilles et deux galops sur Chao-Kang. . 4 50
— Quadrille et valse sur le Revenant. 3
— Les Salons de Paris, deux quadrilles, une valse et un galop. 4 50

Flûte.

COTTIGNIES. Les délassemens de l'étude, 72 airs pour deux flûtes, 4 suites.

CONTENANT :

PREMIÈRE SUITE.

1. Marche du Tournoi.
2. Galopade allemande.
3. Vive l'Italie, du Dilettante d'Avignon.
4. Air de la Straniera.
5. Barcarolle de Venise.
6. Dernière pensée, de *Weber*.
7. Galopade hongroise.
8. Chœur des buveurs de Robert le Diable.
9. Valse allemande.
10. Thème de *Hummel*.
11. Air napolitain.
12. Sicilienne de Robert le Diable.
13. Sérénade, de *Mozart*.
14. Thème d'Oberon, de *Weber*.
15. Air de la Dame du Lac.
16. Valse infernale de Robert le Diable
17. Ranz des vaches d'Appenzel, de *Meyerbeer*.
18. Air allemand.

DEUXIÈME SUITE.

19. Valse, de *Hummel*.
20. Mandolinata (air napolitain).
21. Airs des Créoles, de *Berton*.
22. Thème d'Oberon, de *Weber*.
23. Romance, de *Lafont*.
24. Avec nous venez danser, d'*Adam*.
25. Anglaise.
26. Ronde de la Tentation, d'*Halevy*.
27. Air du Proscrit.
28. Couplets du Proscrit.
29. Romance de Ludovic.
30. Prière de Ludovic.
31. Robert le Diable.
32. Cavatine de Robert le Diable.
33. Romance du Revenant.
34. Air de Robert le Diable.
35. Air de la Batelière, d'*Adam*.
36. L'Enfant du Régiment.

TROISIÈME SUITE.

37. Romance de Ludovic.
38. Air du Proscrit.
39. Couplets de Ludovic.
40. Romance, de *Lafont*.
41. Ballade du Revenant.
42. Valse du duc de Reichstadt.
43. Air de la Tentation.
44. La Brise du matin.
45. Romance de Ludovic.
46. Romance du Proscrit.
47. Air suédois.
48. Chanson du Revenant.
49. Air danois.
50. Quand je quittai la Normandie.
51. Air de la Tentation.
52. Air du Proscrit.
53. Prière de la Tentation.
54. Air de la Tentation.

QUATRIÈME SUITE.

55. Air de la Tentation.
56. Couplets du Revenant.
57. Air de Robert le Diable.
58. Air suisse.
59. Ballade de Robert le Diable.
60. Air de la Tentation.
61. Air de Ludovic.
62. Villanella de Ludovic.
63. Air du Revenant.
64. Air de Ludovic.
65. Air du Proscrit.
66. Valse du Revenant.
67. Air du Revenant.
68. Air du Proscrit.
69. Air de la Tentation.
70. Air du Dilettante d'Avignon.
71. Air du Dilettante d'Avignon.
72. Tyrolienne.

— Les mêmes, pour flûte seule, deux suites, chaque. . . 6

COTTIGNIES. Op. 33. Fantaisie pour flûte, avec accompagnement de piano, sur des motifs du Revenant. 7 50

— Deux fantaisies, pour flûte seule sur le Revenant. . . 5

— Op. 36. Six fantaisies, pour flûte seule, sur des motifs du ballet chinois, Chao-Kang, et 2 cavatines de Pacini, trois suites, chaque. 5

WALCKIERS. Ouverture du revenant, pour deux flûtes. . . 4 50

— Airs, *id.* 7 50

— Op. 60. Six fantaisies, flûte seule, sur des valses de Strauss; trois suites, chaque. 5

CONTREDANSES, VALSES ET GALOPS
pour deux flûtes et pour deux flageolets.

(*Les mêmes que pour deux violons.*)

Cornet à Pistons.

MUSARD. Quadrille anglais et valse. 3

TOLBECQUE. Deux quadrilles et deux galops sur Chao-Kang. . 4 50

— Les Salons de Paris, 2 quadrilles, une valse et un galop. 4 50

Piano.

CONCERTO ET SEPTUOR.

MOSCHELES. Op. 88. Grand septuor, pour piano, violon, alto, clarinette, cor, violoncelle et contrebasse. 24

Les parties de clarinette et cor peuvent se remplacer par un 2e violon et un 2e violoncelle.

SOWINSKI. Op. 36. Grand concerto. Piano et orchestre. . . . 24

Piano et quatuor. . . . 18

Piano seul. 12

DUOS.

SCHUNKE et ERNST. Op. 23. Rondo allemand pour piano et violon, sur des motifs d'Oberon. 9

— Op. 26. Valse allemande, de Strauss; variée pour piano et violon. 9

Piano à quatre mains.

CZERNY. Op. 247. Première fantaisie sur des motifs de Robert. . 9

PIXIS. Op. 127. Impromptu sur des motifs du Revenant. . . . 7 50

ÉTUDES, AIRS VARIÉS, FANTAISIES, RONDOS, ETC.

Piano seul.

ADAM. Rondoletto facile, sur les motifs du ballet Chao-Kang. . 5
— Mosaïque du ballet chinois Chao-Kang. 6
— Les plaisirs de la jeunesse, 48 motifs favoris, arrangés pour le piano, divisés en quatre suites.

PREMIÈRE SUITE.

1. Quatuor de Ludovic, d *Halevy*.
2. Jeune Brigitte, de *Lafont*.
3. Valse du duc de Reichstadt.
4. Cavatine de la Dame du Lac, de *Rossini*.
5. Trio du Proscrit, d'*Adam*.
6. Valse de *Strauss*.
7. Air de ballet de Chao-Kang, de *Carlini*.
8. Cavatine du Pirate, de *Bellini*.
9. Chœur de la Tentation, d'*Halevy*.
10. Valse de la Tentation, de *C. Gide*.
11. La Folle, de *Grisar*.
12. Couplets du Colporteur, d'*Onslow*.

DEUXIÈME SUITE.

13. Air de Robert le Diable, de *Meyerbeer*.
14. Cavatine de Tancrède, de *Rossini*.
15. Air de danse de Nathalie, de *Carafa*.
16. Le Péage du Châtelain, de *Beauplan*.
17. Air écossais d'Henri V, de *Mac-Grégor*.
18. Air du ballet de Chao Kang, de *Carlini*.
19. Valse de *Strauss*.
20. La Brise du matin.
21. Couplets de l'Artisan, d'*Halevy*.
22. La danse n'est pas ce que j'aime, *Grétry*.
23. Couplets de Robin des Bois, de *Weber*.
24. Air de ballet de la Tentation, de *C. Gide*.

TROISIÈME SUITE.

25. Couplets du Revenant, de *Gomis*.
26. Air de danse de Robert le Diable.
27. Sur l'eau qui te balance, de *Lafont*.
28. Barcarolle d'Obéron, de *Weber*.
29. Chœur de Ludovic, d'*Halevy*.
30. Anglaise.
31. Couplets de la Batelière, d'*Adam*.
32. Air de ballet de Chao Kang, de *Carlini*.
33. Ronde du Proscrit, d'*Adam*.
34. Ronde du Colporteur, d'*Onslow*.
35. Ronde du Sabat du Revenant, de *Gomis*.
36. Chœur de la Tentation, d'*Halevy*.

QUATRIÈME SUITE.

37. Romance du Proscrit, d'*Adam*.
38. Tarentelle de Nathalie.
39. Avec nous venez danser, d'*Adam*.
40. Couplets de Robert le Diable, de *Meyerb.*
41. Marche de Chao-Kang, de *Carlini*.
42. Ouverture de Ludovic, de *Herold*.
43. L'Enfant du régiment, de *Beauplan*.
44. La Camargo du ballet de Manon, d'*Halevy*.
45. Tarentelle du Proscrit, d'*Adam*.
46. Ronde bachique des Créoles, de *Berton*.
47. Contredanse de *Tolberque*.
48. Valse de *Falkbrenner*.

CHAULIEU. Op. 155. Rondoletto sur un motif du Proscrit. . . 5
CHOPIN. Op. 2. La ci Darem, la Mano, varié pour piano et orchestre. 15
piano seul. 7 50
— Op. 6. Cinq Masurka. 5
— Op. 7. Quatre *id.* 5
— Op. 9. Trois nocturnes. 6
— Op. 12. Variations sur Ludovic. 6
— Op. 13. Fantaisie sur des airs nationaux polonais, piano et orchestre. 15
piano seul 7 50

CHOPIN. Op. 14. Krakowiack, rondo de concert piano et orchest. 15
piano seul. 7 50
— Op. 15. Trois nocturnes. 7 50
— Op. 16. Rondo. 6
— Op. 17. Quatre mazurka. 5
— Op. 18. Grande valse brillante. 6
— Op. 20. Scherzo. 7 50

CZERNY. Op. 247. Souvenir théâtral. Deux fantaisies sur des motifs de la Straniera. N°s 1, 2. chaque. 7 50
— » Souvenir théâtral. Deux fantaisies sur des motifs d'Anna Bolena. N°s 1, 2, chaque. 7 50
— » Souvenir théâtral. Deux fantaisies sur des motifs des Montechi et Capuletti. N°s 1, 2. chaque. 7 50
— » Trois fantaisies élégantes sur des motifs de Norma. N°s 1, 2, 3. . . . chaque. 7 50
— 249. Variations sur la valse du duc de Reichstadt. 5
— 313. Le Jeune Pianiste. Deux suites. chaque. 6

HERAULT. Valse pour le piano seul. 5

HUNTEN (F.). Coblentz, valse favorite, suivie d'une valse favorite de Milan, par ALARY. 5
— Galop parisien, suivi d'un galop saxon; par REISSIGER. . 5

HUNTEN (WILHEM). Beautés du Revenant; mélange des motifs favoris de cet opéra. 6

KALKBRENNER. Op. 87. Capprício sur un thème de Bischop. 5
— 120. Variations brillantes sur une Mazurka, de Chopin. 7 50
— 100. Adagio e allegro di bravura.
Piano et orchestre. 15
Piano seul. . . 9
— Galop des lanternes, du ballet de Chao-Kang. . . . 5
— Valse brillante; piano seul. 5
— Deux airs du ballet de Chao-Kang. N° 1, le mariage; N° 2, pas des ombrelles. . . . . chaque. 6

KESSLER. Études. 18

LEIDESDORFF. Variations sur une valse de Meyerbeer. . . 7 50

LEMOINE. Valse brillante sur le Revenant. 5

LISZT. Fantaisie brillante sur la Clochette, de Paganini.
— Harmonies poétiques et religieuses. *Id.*
— Apparitions. *Id.*
(Propriété de l'auteur.)

MEREAUX. Op. 41. Fantaisie romantique sur la Folle. . . 7 50

PIXIS. Op. 128. Troisième caprice dramatique, sur des thèmes du Revenant. 7 50

GOMIS. Ouverture du Revenant, avec accompagnement de flûte ou violon. 5

CONTREDANSES, VALSES, GALOPS, ETC.,

pour le piano, avec accompagnement de flûte, ou violon, ou flageolet, ou cornet à pistons (*ad libitum*).

BERLOT. Contredanses brillantes, piano seul 4 50
DESSAUER. Grand galop bohémien, suivi de deux galops favoris de Berlin et de Londres; piano seul. 5
LANNER. Grand galop avec clochette, suivi de Claire, valse favorite de Vienne; piano seul. 5
— 85. La Belle Hélène. Valse; piano seul. 4 50
— 86. *Ne m'oubliez pas.* Recueil de cotillons, et galop; piano seul. 4 50
87. Valses de la Comète; *Id.* 4 50
MUSARD. Quadrille et galop sur Don Juan; piano et accompagnemens. 4 50
— Deux quadrilles et valses sur des motifs de Chao-Kang; piano et accompagnemens. N°s 1 et 2, chaque. . . 4 50
— Quadrille anglais et valse; piano et accompagnemens. 4 50
STRAUSS. Op. 31. *Charmant Walzer.* Valses favorites de Vienne; piano seul. 4 50
— La valse du duc de Reichstadt. 2
— 45. Tivoli de Vienne. Valses; piano seul. 5
— 51. Plaisirs de Vienne. Valses; *Id.* 5
— 63. La Gaîté. Valses; *Id.* 5
— 67. Mosaïque de valses. *Id.* 4 50
— 68. Chao-Kang. Valses chinoises. *Id.* 4 50
— 71. *A la plus belle.* Valses favorites de Vienne. *Id.* 4 50
— Galop favori de Vienne, précédé d'un galop polonais de M. ***. 5
— Op. 66. Souvenir de Pesth, valses hongroises; piano seul. 4 50
TOLBECQUE. Deux quadrilles et deux galops sur des motifs du ballet Chao-Kang; piano avec accompagnemens. N°s 1, 2 chaque. 4 50
— Quadrille et valse sur des motifs du Revenant; piano avec accompagnemens. 4 50
— Les salons de Paris. Deux quadrilles, une valse et un galop; piano avec accompagnemens. N°s 1, 2. chaque. 4 50

Pour paraître le 1er juin.

COURS DE CONTRE-POINT ET DE FUGUE,

PAR L. CHÉRUBINI.

MUSIQUE VOCALE.

ROMANCES, NOCTURNES, CHANSONNETTES, LIED, ETC.,

AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO ET GUITARE.

	Prix : PIANO.		GUITARE.	
ADAM. *Oh! que je hais ma pension.* Chansonnette.	2	»	1	»
ALARY. Jane Shore.	2	»	1	»
— *Grands dieux! combien elle est jolie!*	2	»	1	»
DESSAUER. *Le ciel est pur.*	2	»	1	»
— La Mer. (Lied.)	2	»	»	»
— L'Odalisque.	2	»	»	»
— Prière pour tous.	2	»	1	»
— Le Retour des Promis. Cantatille andalouse.	3	»	»	»
— Le Retour à la chapelle (Lied).	2	»	»	»
— Séréuade de Marie Tudor.	2	»	1	»
FÉRÉOL (A). Chante le repos. Romance.	2	»	1	»
— La dame au collier d'or.	2	»	1	»
GLÆSER. Près du gouffre aux pierres.	2	»	1	»
GRISAR. La Folle.	2	»	1	»
HALEVY. La Promenade du soir. Nocturne à deux voix.	2	»	1	»
— La maîtresse du bandit. Barcarolle.	3	»	2	»
HILLER. Vous. (Lied.)	2	»	»	»
LEJEY. MILAND. Les cloches du soir. Romance.	2	»	1	»
— Le Jeune Enfant. *Id.*	2	»	1	»
MARMONTEL. L'Élégante des bords du Missouri. Ballade.	2	»	1	»
MASINI. L'Amour du Pays.	2	»	1	»
MEYERBEER. A une jeune mère.	2	»	1	»
— Le Moine. Pour voix de basse.	4	50	2	»
PAER. La Confession.	2	»	1	»
QUESNEL. Pas d'amour. Chansonnette.	2	»	1	»
— Fais-toi corsaire. Chanson.	2	»	1	»

ROMANCES ITALIENNES.

ALARY. Nocturne. Soprano et contre-alto.	2	»	»	»
— I primi fior di maggio. Notturno a due soprani et contralto.	3	75	»	»
— Siciliana, chantée par Rubini.	2	»	»	»
BELLINI. Il Improvero.	2	»	»	»
CARAFA. Son occhi di fille.	2	»	»	»
DESSAUER. Romance italienne, chantée par mademoiselle Francilla Pixis.	3	»	»	»
MEYERBEER. Le Ricordanze. Expressamente composta per mezzo soprano.	3	»	»	»

PARIS. — Imprimerie de BOURGOGNE ET MARTINET, successeurs de LACHEVARDIÈRE, rue du Colombier, 30.

Mandat de la Gazette Musicale.

A présentation, je paierai, à l'ordre de M. le Directeur de la GAZETTE MUSICALE, la somme de pour mois d'abonnement à ce Journal depuis le 185 , jusqu'au

Signature du Souscripteur lisiblement.

Domicile
Bureau de postes
Département

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 05985 759 7